

1910年代 - 30年代における日本人画家の東アジア旅行と創作についての研究 : 地域と文化に絡む東アジアの図像

著者	蔡 家丘
内容記述	この博士論文は内容の要約のみ公表しています
発行年	2014
学位授与大学	筑波大学 (University of Tsukuba)
学位授与年度	2013
報告番号	12102甲第7003号
URL	http://hdl.handle.net/2241/00124174

博士論文

1910 年代－30 年代における日本人画家の
東アジア旅行と創作についての研究
―地域と文化に絡む東アジアの図像

平成 25 年度

筑波大学大学院人間総合科学研究科芸術専攻

蔡 家丘

筑波大学

1910年代－30年代における日本人画家の東アジア旅行と創作についての研究
—地域と文化に絡む東アジアの図像

目次

序章1
第一節 本研究の目的と意義	
第二節 先行研究	
1. 東アジアを対象とする美術史研究	
2. 旅行に関する美術史研究	
3. 学際的な研究について	
第三節 研究の方法	
1. 問題の所在	
2. 研究対象	
3. 検討手法	
第四節 本論の構成	
第一章 1910年代－30年代における日本人画家の東アジア旅行と創作の実相25
第一節 植民地旅行—台湾における作品をめぐって	
1. 台湾への旅行	
2. 取引先としての台湾	
3. 旅行—空間の移動と時間の制約	
4. 空間と時間を越える	
第二節 写真と旅行	
1. 写真による肖像画—石川欽一郎、金森南耕、小早川秋聲	
2. 写真による風景画—竹内栖鳳、高島北海	
第三節 調査と審査を目的とする旅行—東京美術学校『校友会月報』をめぐって	
1. 古美術調査	
2. 植民地における美術展覧会審査	
3. 東京美術学校校長正木直彦の活動と影響	
小結	

第二章 1910年代－30年代における日本人画家の東アジア旅行と風景画55

第一節 南と北の旅―「南船北馬」の紀行と創作

1. 「南船北馬」の流行
2. 「南船」の紀行と図像化
3. 「北馬」の紀行とイメージの変換

第二節 南方の風景―「水路風景画」

1. 水路風景画の成立と展開
2. 水路風景画の視点について
 - 2.1 日本から中国、台湾への海洋交通の発展
 - 2.2 画家の旅行体験と創作
 - 2.3 中国「舟行山水」の伝統
3. 大正期南画の傾向と水路旅行について

第三節 北方の風景と見学―長城、石窟、紫禁城

1. 万里の長城
2. 大同の石窟
3. 紫禁城の見学

小結

第三章 1910年代－30年代における日本人画家の東アジア旅行と山岳絵画91

第一節 朝鮮金剛山の旅行と創作

1. 金剛山における歴史と美術
2. 金剛山旅行と創作

第二節 台湾新高山の旅行と創作

1. 新高山をめぐる歴史
2. 新高山旅行と創作

第三節 中国への山岳旅行と創作

1. 近代における中国の山岳旅行とその認識
2. 中国山岳旅行と創作

小結

第四章 1910年代－30年代における日本人画家の東アジア旅行と東洋回帰	121
第一節 洋画家川島理一郎の旅行と「旅人の眼」	
1. 画業と旅行	
2. 台湾―色彩表現の研究と支援者たち	
3. 朝鮮―「緑の時代」から「色の時代」への転機	
4. 中国―時局色の滲み	
4.1 満洲旅行	
4.2 「北支行」と「南支行」―祝祭と避難、古都と新都	
4.3 従軍画家と笑顔	
5. 中国と朝鮮の官展へ作品の出品と借用	
第二節 日本画家小杉放庵の旅行と「東洋趣味」	
1. 放庵の東アジア旅行と創作	
1.1 満洲、朝鮮旅行―古跡を辿る	
1.2 中国旅行―船旅を傾慕する	
1.3 旅行と創作について	
2. 中国絵画に対する認識と受容	
2.1 銭瘦鉄らとの交流―「解衣磅礴」の揭示	
2.2 中国絵画の鑑賞―鑑賞眼と創作力	
3. 東洋回帰と放庵	
3.1 放庵の位置づけに対する検討	
3.2 東洋回帰の画家たちとの比較	
小結	
結章	163
表	167
図版	179
図版一覧	231
主要参考文献	240

凡例

- ・年代は西暦に統一した。
- ・美術作品名は《 》、論著は『 』、新聞雑誌記事、展覧会は「 」で示した。
- ・引用に際して、旧漢字は新漢字に改めたが、仮名遣いは概ね原文のままとした。また、明らかに誤植・誤字と思われる場合にはママとルビをふった。
- ・日本人作家については、必要と思われる場合のみ、初出の際に丸括弧（ ）内に生没年を示した。
- ・外国人名については初出の際に丸括弧（ ）内に原語を示し、必要と思われる場合のみ、丸括弧（ ）内に生没年を示した。
- ・文中、敬称は基本的に省略した。
- ・「朝鮮」、「京城」、「満洲」、「支那」、「蕃（原住民）地」などを歴史的な呼称として使用した。

序章

第一節 本研究の目的と意義

1910年代－30年代の日本人画家は台湾、中国、韓国などの東アジアの各地域を旅行し、さまざまな作品を創作した。その成果をもって、画家は新聞や雑誌への寄稿や挿絵の掲載、また画集の出版、展覧会への出品などによって、国内の美術界に積極的に働きかけた。彼らの足跡が広がるにつれて、日本近代美術の表現や内容もより豊富な色彩を帯びていった。

その時期、大日本帝国と称した日本は、すでに近代国民国家として成立し、北海道から沖縄にいたる地域に加えて台湾や朝鮮を帝国に編入して、版図を拡大したが、東アジアの各地域にいかに対峙していくかという課題に直面した。こうした日本から出発した画家の東アジア旅行が、美術史の展開に果たした影響や意義については、詳細に検討すべき重要性があると想定される。しかしながら、数多くの画家が同地域に旅行し、これによって日本近代美術史にさまざまな葛藤を生み出したことについて、十分な考察が行われていない。

本研究は、日本人画家の旅行活動における地域と文化との多元的な関係についての考察を目的とする。彼らの目に映った東アジア各地の景色は、いかなる作品を生成したかについて考えてみたい。また、この東アジアで繰り返し行われた取材活動は、画家たちが多元的な文化について、いかに考えているかを明らかにしている。本研究の意義は、日本人画家の旅行活動が東アジアの文化の再認識、受容、再構築に重要な役割を果たしたことを視点として、日本近代美術史におけるその新たな位置づけを明確にすることである。

現代のグローバリズムの時代に、いかに国際交流をしながら、それぞれの地方の特徴を表すことができるか、すなわちグローカリゼーションについては、重要な課題である。異文化と伝統文化との接触・融和から、一国主義を破り、新しい文明及び共同体を形成する契機が期待されている。本研究も、東アジアの多様な文化を日本近代の画家の旅行によって照らし出し、その受容過程を解明するという作業によって、旅行の軌跡と美術史の図像との関係を浮かび上がらせたい。

第二節 先行研究

1. 東アジアを対象とする美術史研究

従来の近代日本美術史の研究において、東アジアに焦点を当てて行なわれたさまざまな取り組み成果とその研究姿勢について概観しておく。まず、近代美術史という枠組みで、日本と東アジアの関係を考察することが始められたのは、最近になってからだということを確認したい。日本では近代美術史の研究そのものが戦後になってから本格化するものであったため、実態として緊密な往還がありながらも東アジアとの美術交流についての検討も先送りされていたのである¹。そして、近代美術史ではよくあることであるが、この場合も、美術史的な問題点を提起したのは、美術展覧会の企画であった。とりわけアジアや東アジアを対象とする展覧会と関連論文などが検討対象となることになる。

近代日本におけるアジアを対象とする研究に関しては、歴史的言説の形成と現地調査、美術品収集などを行い、美術史の視点より「アジア」を束ねることに力を尽くした天心岡倉覚三と日本美術院の同人が先駆者として存在することは多言を要しないのであろう。このことについて、1985 年「アジア近代絵画の夜明け展」、1998 年「インドに魅せられた日本画家たち—天心とタゴールの出会いから」展は、覚三、大観と春草、また荒井寛方などのインド旅行の足跡をたどり、ロビンドロナト・タゴール(Rabindranath Tagore, 1861—1941)との交流、インド主題と作風の受容などを考察した²。その研究を踏まえて横山大観記念館の佐藤志乃氏により勝田蕉琴と桐谷洗鱗のインド旅行、また大観がベンガル派とアジャーター壁画の要素を自らの表現に組み込んでいった詳細が明らかになされている³。東アジア文化圏と異なるインドは本研究の対象地域から除外されるが、その旅行と中国も頻繁に訪れた美術院同人の旅行を比較するならば興味深い相違点が浮かびあがるかもしれない。

1999 年開催された「東アジア／絵画の近代—油画の誕生とその展開」展は、東アジアの各地域における洋（油）画の展開に焦点を当てて紹介するものである⁴。中国、台湾、韓国からの出品を得て、各地域の視覚的な文化を立体的な視野で再構成し近代油彩画の生成という課題を捉えようとしていた。近代日本美術史だけではなく、美術交流を基盤とした「東アジア美術史」の一面を構築する試みが窺われる。

各地域の画家が描き出した美術の様相を提示した展覧会に対し、日本人画家が東アジアの図像を描出することに着目したのは、2009 年豊田市美術館が企画した「近代の東アジアイメージ—日本近代美術はどうアジアを描いてきたか」展である⁵。展覧会は明治期からの絵画を中心に、写真、現代作品を含め、時代やジャンルを拡張した設定で、アジアの表象を取り上げた企画である。展覧会では地域で分けるのではなく、エキゾチシズム、女性像、代表画家の作品、写真、場末、荒野などの主題によって作品が分類されることになった。すなわち画題、作家、材質など交差する視点を以って日本人美術家の視線を追跡している。展覧会図録において、また同展に関連して開催されたシンポジウムにおいては、「どうアジアを描いてきたか」という一つの命題に対して複数の視点から議論が進められたことが注目される⁶。

2012 年東京国立近代工芸館で開催された「越境する日本人—工芸家が夢みたアジア 1910s—1945」展は、工芸家が「アジア主義」という思想の具現者としての役割を担っていたのではないかということを前提にした展覧会である⁷。浅川伯教、柳宗悦、香取秀真などが朝鮮、満洲において工芸品の調査、収集、制作活動を行なっていることを紹介した。

展覧会企画によって示された展望に対し、近代日本美術史の研究においては、アジアや東アジアの視点から作品の解釈を求める論考が、この十年で頗る増えている。とりわけ「オリエンタリズム」、「帝国主義」の概念を援用する傾向は注目に値する。エドワード・サイード (Edward Said) の著書『オリエンタリズム』以来、その視点は西洋史、美術史の研究に多大な影響を与えたといつて過言ではない⁸。西洋美術史における反響としては、例えばリンダ・ノックリン氏、ロジャー・ベンジャミン氏などの研究が知られている⁹。

ヨーロッパ帝国主義、植民地支配の視点から「オリエンタリズム」を対象とする文学、美術などがいかに現れるかという検証は、近代日本が「東洋」に関する学知を構築する過程と類似点が見て取れるため、「オリエンタリズム」を援用・変換して近代日本における東アジアのイメージを捉えようとする論考が提出されている。山梨絵美子氏「日本近代洋画におけるオリエンタリズム」、西原大輔氏「近代日本絵画のアジア表象」、Yuko Kikuchi 氏 *Japanese Modernisation and Mingei Theory: Cultural Nationalism and Oriental Orientalism* などが挙げられる¹⁰。また、韓国美術に研究対象を絞った鄭馨民氏と金恵信氏との論著はその変奏の一例として挙げられる¹¹。稲賀繁美氏『絵画の東方』は、近代日本からの視点ではなくその方法論の原点に戻り、オリエンタリズムをめぐる葛藤に関して議論している¹²。

一方、東アジア全体という枠組みではなく、地域固有の問題点を洗い出す研究も進められている。とりわけ満洲、朝鮮に関する議論が広がっている。満洲に訪れた画家の活動は、飯野正仁氏、江川佳秀氏によって考察が加えられている¹³。朴美貞氏の研究によれば、中央官展における朝鮮人男性、風景などのイメージが植民地政策の推移とともに変化していくように考えられる¹⁴。これに対し、千葉慶氏の論考によるならば、満洲、朝鮮、台湾の表象を展示する中央官展の場においては、権力のシステムに属する方法論の深化が図られることになる¹⁵。

なお、人物像については本研究の主な検討対象ではないが、特に女性像に関する議論として、児島薫氏、池田忍氏、金恵信氏の研究が注目される¹⁶。また、吉田千鶴子氏『近代東アジア美術留学生の研究—東京美術学校留学生史料—』は留学生を研究対象とされているが、鮮展や台展審査員の派遣と、その開設前の朝鮮、台湾における日本人美術家の活動も言及されている¹⁷。東京美術学校が果たした美術家の東アジア旅行に対する役割は重要である。

一方で、こうした美術史研究において「オリエンタリズム」的視点に対する批判がなされている。例えばノーマン・ブライソン氏はオリエンタリズム絵画については表裏性の存在が無視できないと論じている。彼は「サイードとノックリンは、必要不可欠な分析道具を提供し、支配という名の思想と植民地幻想が担った役割の功罪を洞察することに成功にした」が、それを乗り越えてその作品における両義、可変、表裏の構造を探究するのは今後の課題だと主張している¹⁸。

また、アジアにおける西洋美術の受容とモダニズムの生成に関して多くの論著を発表したジョン・クラーク氏は、オリエンタリズム的視点からの解釈を批判する。アジアの西洋美術受容において欧米の美術思潮を受け入れたのは必然ではなく、選択の結果であったとして認識すべきだと考え、オリエンタリズム的解釈はアジアの現代芸術の生成を初歩から理解することの一助にはなるが、外部からの視点に属し、アジア美術の内面的かつ主動的な一面への視点が欠如したままであると論じる¹⁹。近代における日本絵画に見られる中国像に対しても、オリエンタリズム的視点からの解釈を出来るだけ避けたいと訴えている²⁰。

さらに、そのような「日本型オリエンタリズム」に対し、前述した西原大輔氏の論考においては、植民地の作品を分析したオリエンタリズムの類推は「実は関連する多くの作品の一部分しか有効ではないのではないか」、「却って判断を誤らせる危険性がある」という

懸念が述べられている。同質性の強調は日本独特の傾向であり、自ら西洋のまなざしを変容させたものだという方法論的検討がなされている²¹。

また、画家の個別的な研究を契機として、韓国と台湾に関する作例について異議を申し立てた研究が別個に展開されている。金正善氏は藤島武二、和田三造などの洋画家を中心に検討を進め、彼らが提示した朝鮮表象は、実は日本洋画壇の動きと連動しており、ナショナル・アイデンティティの形成にひとつの役割を演じたと指摘されている²²。上田文氏は土田麦僊が朝鮮に取材した作品に的を絞って検討した結果、従来のジェンダー論やオリエンタリズム的視点の文脈よりも、画家の創作意図に基づき朝鮮美術の特色を取り入れたという解釈の方が納得できるという²³。

中谷伸生氏は近年における台湾人画家・陳進の研究について、植民地主義を踏まえたイデオロギー的な解釈があるが、一人の芸術家の創作の苦闘を含む多視点の思考は無視できないと強調している²⁴。創作する側の意図と反響の役割を考慮すべきであるとする点で、前述した両氏には共通点があるのである。

西原、上田、中谷各氏の議論に対し、千葉慶氏もまた「権力論的転回」と画家の「自己民族誌」を宣言して、官展の場に存在する権力のシステムに対して、対抗を差し込む戦略というものの共存が不可欠な理解であると強調している²⁵。

以上述べたように、近代日本美術史において、東アジアに焦点を当てた研究が少なくない。しかしながら、官展作品にせよ人物画にせよ、それらに関する研究の進展が「オリエンタリズム」、「帝国主義」などの潜在的な枠組みから解放されていないといえる。あるいは東アジアではなく、日本—中国や、日本—朝鮮という一対一の図式で取り上げたといってもその桎梏は依然として払拭されないのである。

本研究では特定の方法論に対する固執あるいは反論がない。美術史研究におけるオリエンタリズムをめぐる論争を究明する意図はない。ただ東アジアを対象とする従来の研究の回顧と検討により、その方法論的な陥穽を回避し、さらなる進展を求めたい。画家の旅行と創作を研究するのは、単なる歴史的考察に過ぎないのではないかと思われるかもしれない。しかしその原点を戻って考察するならば、旅行と創作はあたかも縦系となり横系となって図柄を織りあげるように、東アジアの図像を浮かび上がらせることになるのである。

また画家の旅行と創作に対する考察は個人の内面的かつ主体的な一面を対象としており、

創作についても官展作品だけではなく検討の範囲を拡張して、権力論を拒否せずむしろその浸透と限界を改めて検討することが可能ではないかと考える。

さらに、その議論でつねに言及される「東洋趣味」、「支那趣味」については、東アジアにおける歴史と文化に興味を示した画家が持つ意識として説明されているが、方法論や文学論により外部の解釈を求めているながらその内実は依然として不分明である。画家が東アジアの旅行で作品を創作した過程は、自ら「東洋趣味」を形成した内発的発展として考察すべきものであると考えられる。

それでは、なぜその旅行に対する検証がさまざまな役割を果たせるのか、次に旅行に関する先行研究を踏まえて考えていきたい。

2. 旅行に関する美術史研究

従来、旅行という視点で取り上げた研究、展覧会は少なくない。展覧会の趣旨としては社寺参詣、名所巡りを題材とした作品、紀行を広義の「旅」の成果として取り上げている。例えば 2007 年三井記念美術館が企画した「美術の遊びとところ『旅』—美術のなかに旅を見る—」はその一例である²⁶。鎌倉から江戸までの参詣曼荼羅図、名所図会などをまとめ、日本における旅行の図像的伝統が提示されている。2013 年静嘉堂文庫美術館で開催された「旅の文学—紀行文にみる旅のさまざま—」は、旅行が活況を呈した江戸時代に焦点を当て、さまざまな紀行、地誌を出品した²⁷。

こうした旅行の伝統文化における代表的人物といえば雪舟や芭蕉、名品といえば広重「東海道五十三次」が言及されている。言うまでもなくこれまでの展覧会や研究の蓄積は膨大である。そのことで自ずと美術史における旅行活動の重要視が明らかになっている。注目すべきなのは、従来から日本美術史に存在する旅する画家像と、旅行の図像的伝統は、近代の旅行画家までに影響を与えていると考えられることである。

しかしながら、近代美術史の研究領域にさらに立ち入ると、その研究の深みと広がりが見られているのかと懸念される。希少な展覧会としては 2003 年群馬県立近代美術館で開催された「旅と画家 近現代日本画家の見たもの」展がある²⁸。同展は近代日本画家の旅に注目し、富岡鉄斎、竹内栖鳳、日本美術院の画家たち、芭蕉を憧憬する小野竹喬などの作品

を展示した。彼らの海外・国内旅行はすでによく知られているが、その展覧会は当時洋画家ばかりではなく、数多くの日本画家がアジア旅行に共通の関心を抱いていたことを示唆したと思われる。また、近代の旅行と観光活動に焦点を絞った 2005 年江戸東京博物館における「美しき日本—大正昭和の旅」展には、絵画作品だけではなく、ポスター、案内書、絵葉書、版画と写真などが出品され、当時の活発な旅行活動の実態が浮き彫りとなった²⁹。とりわけ川瀬巴水の風景版画、吉田初三郎の鳥瞰図、日本新八景、国立公園の選定における関連資料等を展示することによって、画家たちが旅行文化全般にわたり関与する姿勢を明らかにした。

昭和の広重と称される川瀬巴水に関する展覧会としては、「旅情詩人 大正・昭和の風景版画家 川瀬巴水」、「川瀬巴水 旅情詩人と呼ばれた版画絵師—没後 50 年—」が挙げられる³⁰。とりわけ、旅行の所産として、巴水が朝鮮総督府鉄道局の招致に応じ朝鮮を旅行して制作した朝鮮風景シリーズ（1939—1940 年）は注目に値する。東アジアを旅行した画家たちは、川瀬のように植民地鉄道局や、旅行会社、新聞社の依頼で東アジアの名所を巡り作品を創作したことが少なくないと考えられる。また、詩人であるが、東京美術学校に学び、世界巡遊によって数多くの水彩画を創作した金子光晴は旅の形象が浮かび上がる一人である³¹。

このほか旅行を印象付ける画家の展覧会としては 2000 年「特別展 石井柏亭 絵の旅」展がある³²。柏亭は欧州旅行をはじめ、満洲朝鮮、アメリカなどを巡遊して数多の紀行を執筆し、水彩、油彩を盛んに制作した。展覧会はその旅先の風土と地方色を追求することによって画家の再評価を行なった。

大観をはじめ、富田溪仙、小杉放庵の中国旅行も検討が加えられている。長尾政憲氏の考察によって大観の中国旅行が明らかになった一方、佐藤志乃氏は彼らが文学者とともに懐古趣味に基づいて、蘇州のイメージを形にしたと論じている³³。永山多貴子氏「明治・大正期における写生旅行研究」は、近代画家、特に水彩画家の国内旅行に関心を寄せ、その写生活動を考察するものである³⁴。また井内佳津恵氏は『京城日報』の記事を通して、朝鮮を訪れた美術家における活動記録の整理を行なった³⁵。

『美術フォーラム 21』第 9 号は「旅・留学—なぜ、なにを学ぶのか」という設定で、さまざまな論文を掲載した³⁶。しかし日本人美術家の東アジア旅行については空海、雪舟の中国渡航だけ論及され、滞欧経験に関する研究が主流であった。また、『近代画説』第 19 号

の特集「旅行・留学・放浪」では、質の高い論文が掲載されたが、ここでも残念ながら東アジア旅行に関する論考を欠いている³⁷。

そこで、主に洋画家の渡欧経験に関する先行研究の手法と成果を概括的に振り返ってみよう。

18－19 世紀のヨーロッパにおいて、イギリス貴族の子弟が教育の仕上げとしてフランス、スイスを経由しイタリアに至る大陸巡遊旅行「グランド・ツアー」が盛んになっている。戦前日本人画家たちの渡欧・渡米経験をその大旅行と比較することによって企画された「旅へのあこがれ—画家たちのグランド・ツアー」展が開催されている³⁸。画家たちが残した地図、旅券、パンフレット、絵具、旅行用品などを展示し、当時の旅行の雰囲気演出している。

渡欧画家とその作品をもって時代区分を設定しつつ全体像を捉えた『画家が描いたヨーロッパ—19 世紀の憧れから 21 世紀の翔へ—』は、重要な成果として評価されるべき研究書である³⁹。明治から現代まで画家たちがヨーロッパに憧れて異文化に身を投じ、新思潮の摂取、個性の覚醒に奮闘する画家群像を描いている。

明治初期に渡欧した画家の留学先は、イギリス、フランス、ドイツ、イタリアなど多岐に渡ったが、明治中期から大正期にかけて圧倒的にフランスに集中するようになった。末永航氏『イタリア、旅する心 大正教養世代がみた都市と美術』は、美術史家矢代幸雄、評論家板垣鷹穂、画家有島生馬を含む知識人たちのイタリア紀行に焦点を絞って、偉大な文明の遺構を求める意欲が捉えられている⁴⁰。また、高階絵里加氏はイタリアを訪れた画家の創作がアカデミックな描写から自らの表現に転じていくと指摘している⁴¹。一方、「巴里憧憬—エコール・ド・パリと日本の画家たち」展はエコール・ド・パリと日本人留学生たちが、芸術の都パリに集い、同地に残した軌跡と芸術に抱いた思いを精査した展覧会である⁴²。

ところで、日本において西洋人画家の旅行を主題として行なわれた展覧会と研究も参考すべきである。2007 年ポーラ美術館で開催された「モネと画家たちの旅—フランス風景画紀行」には、19－20 世紀フランスをめぐる旅によって描かれた風景作品が出品され、旅行の近代化とともに台頭したフランス印象派の画家の旅が明らかになっている⁴³。2012 年「マンチェスター大学ウィットワース美術館所蔵 巨匠たちの英国水彩画」展の構成では、前述したグランド・ツアーと 19 世紀東方世界に関心を抱いた画家の旅が強調されている⁴⁴。

小佐野重利氏編著『旅を糧とする芸術家』は、古代から 20 世紀まで西洋美術の展開における芸術家による旅行の意義に焦点を当て、広範囲にわたる課題でありながら、議論を掘り下げている⁴⁵。

以上述べたように、画家の旅行に関する研究において、国内旅行や渡欧経験を重視する場合が多く、また画家の個別研究の一部として論じられるのが大半であった。画家の渡欧経験が創作だけではなく、日本における西洋美術の受容ないし美術史的な発展に重要な役割を果たしたと確認されているが、その東アジア旅行の実相がいまだ十分に解明されておらず、美術史的な位置づけが不十分であることである。それどころか西洋美術史の研究成果と比較すれば、十分な展開がされているとまではいえない。天心岡倉覚三のように、東アジア調査を行なった美術史家、建築学者、考古学者に関する研究と認識の厚みに対し、その人数をはるかに超えた画家たちに関する問題意識がいかにも乏しい。これまで考察がなされていたとしても、日本画家の大観や麥僊、洋画家の藤島などの一部の作品だけが繰り返し俎上にのせられただけである。ヨーロッパを周遊し、さらに東アジアを旅行した画家が、対馬海峡を渡って朝鮮に入り、あるいは東シナ海を渡って台湾や中国に入り、東洋文化を探訪することは、まさに東アジア大陸を舞台として行なわれた「グランド・ツアー」であったと考えてよいであろう。

近代日本人画家が西洋から東洋に傾倒する「東洋回帰」に関する議論は、さまざまな視点でなされているが、今後いかなる進展が望めるのかといささか懸念される。例えば、大正期の新南画の傾向と、滞欧経験を有する洋画家に関する先行研究が挙げられる。

大正期において、後期印象派や表現主義などの西洋美術思潮と対比され、南画が再評価された傾向は、西洋化を進めていた日本美術の東洋回帰の一環として位置づけられてよいであろう。先行研究では常に言及されるのは美術史家の寄稿、例えば田中豊蔵「南画新論」と「所謂南画的新傾向に就て」、瀧精一「大和絵及び南画の復興」などであり、また画家今村紫紅、横山大観、橋本関雪、富田溪仙、小杉放庵の著述と作品などである⁴⁶。彼らの画論を詳らかに検討し、その思想形成の一面を明らかにすることによって、南画の再評価を通じて日本近代美術のアイデンティティが確立されたと指摘されている。

しかしながら、こうして南画の復興を担った画家の大多数が、東アジア旅行の経験を有することは注目に値する。その南画や南画的傾向の作品はまさに東アジア旅行の最中で考

案されたものが多いのである。この問題の究明に関しては、西洋化を受け入れた画家がいかに東アジア旅行を通じてその作品を実現したのかという検証が、理解の一助となるように思われる。旅行の足跡はまさに「回帰」の軌跡と重なっていることが考えられる。

滞欧経験を生かして東洋的な画題に取り組んだ洋画家については、児島薫氏が藤島武二、川島理一郎の旅行と作品を考察した論文が挙げられる⁴⁷。藤島がイタリアに端を発してフランスが譲り受けた「ラテン精神」を東洋精神と対照し、東洋画題の作品に融合させた試みは注目すべきである。また、前述した日本型オリエンタリズムをめぐる朝鮮表象の議論においても、藤島武二「朝鮮観光所感」、湯浅一郎「オリエンタリスト」などの著述には、フランスのオリエンタリズム絵画から示唆を得て、日本の新領土を対象とする創作に向かうべきだという思考があることが議論の端緒として夙に指摘されている。その他に東洋回帰を代表する洋画家としては梅原龍三郎なども知られている。

しかしながら、こうした考察を踏まえて、日本人画家が実際に各地の風物に接した実相を掘り下げる議論が必要と考えられる。なぜなら、洋画家にせよ日本画家にせよ、たとえフランスやイタリアに滞在し共通の滞欧経験を持っていたとしても、必ずしも東アジアに関する創作と認識を共用することができるとは限らないからである。それは旅行の目的、回数、旅行先などが人によって各々異なるからである。例えば藤島の朝鮮と台湾旅行は、ほとんど官展審査員として赴くために行なわれた。湯浅の朝鮮旅行は一回だけであり、京城鉄道局に依頼され朝鮮ホテル壁画の制作のために行なわれたと知られている。これに対し、川島の旅行は自らの取材とコレクターを開拓することを主たる動機としていると考えられる。したがってそれぞれの状況を考慮し、作品の背景を構成している事柄を慎重に腑分けすることが必要である。それゆえ画家によって自ら「東洋回帰」の視点や深度は異なるはずである。

さらに前述したように、東アジア全体ではなく、地域に分けて議論が進められているが、實際上、現今の国境に基いている。しかしながら、当時旅行の実相を即してみるならば、日本からの経路としては南に上海や台湾に到り、さらに中国の南方地域に入るか、あるいは朝鮮、満洲を経由し、その北方地域に達するという、二つの主要な経路が存在する。その南北を巡った長旅もあるが、一方だけの旅も多い。東アジアを南と北に分けた旅行と創作は必ずしも相似的、相称的ではないものである。すなわち現今の国境を認識の基盤とする必要があるが、東アジアにおける交通、地理、文化の相違によって形成された各地域は、

より実態に即した検討範囲として念頭においておくべきなのである。

こうした地域を検討範囲と設定することにはもう一つ重要な理由がある。従来の研究においては、日本－東アジア、あるいは日本－朝鮮、台湾、中国など一対一の図式が支配的であるが、その旅行の実際においては、国家というよりも、各地の風景・史跡・風物などを目指したものである。したがって画家は滞欧経験と東アジアの光景を比較しつつも、これに加えて東アジアの各地域にある風景なども互いに比較したのである。例えば、近代の登山ブームによって山岳画に興味を持つ画家が増えており、ヨーロッパ、日本、東アジアの山を比較しつつ描写したことである。欧米から帰国して東アジアに足を運んだ画家の旅行と創作は、単に一本の線のような展開ではなく、各地域において複数の線が交差していったことが考えられる。旅行の検証を通じて、各地域に存在する類似点と相違点が浮かび上がってくるはずである。

3. 学際的な研究について

広義の「旅」は、前述したように、日本では長い歴史と伝統が今も続いている。近代に至り、交通と観光の発展、また日本の東アジア進出に伴い、海外への旅行が盛んになる。こうした近代の旅行に関しては歴史学、社会学、文学史などの成果を活用しつつ、日本の植民地研究、東アジア研究を促進する学際的分野であると思われるが、広範な研究成果を逐一検討することは不可能であろう。そこで、本研究に関連している部分、特に歴史的考察を簡略にまとめてみたい。

日本における旅の文化に関しては、歴史・文化・民俗などについての先行研究を参照することができる。古代の日本において旅とは政治や軍事と関連しており、各地に派遣される官吏や出征する兵士の旅ということができる。漢字の「旅」とはそもそも軍隊の意であり、いずれにしても安住の場所を離れ、不便や危険と伴う活動のことをいうのである⁴⁸。中世には信仰をめぐる旅がさらに加わる。すなわち聖地参拝であり、社寺、山岳へ参詣するという、ある種の宗教的交通行為であるといえる。峠を越え古道を歩く旅は、信仰の深化と文化の伝播に大きな役割を果たしたのである。⁴⁹

また、中世において京都と鎌倉の間で往復した旅人が東海道沿いの風物について書いた

紀行は注目に値する。興味深いのは、まだ旅が特権であった時代に、多くの人が海というものを知らずに人生を送るのであるが、こうした紀行には、渡河（海）についての描写が際立ち、字数が多いことが指摘されている⁵⁰。川や海に面する位置は感動体験の場であり、渡船、潮合などが見える景観を楽しむ場として捉えられている。

近世江戸期には、庶民の旅が隆盛し、旅に関する「道中記」「紀行文」が数多く出版され、日本各地を題材した「名所図会」なども流行した⁵¹。こうして旅行の見聞と知識を伝達し広める、一種の情報社会が到来するようになったと思われる。

明治時代における旅の研究に関しては、近代化の進展は旅行自体の変容の要因になっていたという議論がある。例えば、語源論研究によって、「旅行」は明治時代から公的な用語として選定され、鉄道の普及とともに、教育上の用語としても採用され、ようやく日常語として定着していった経過が明らかにされている⁵²。こうして公認され普及した「旅行」に比べて、「遊歴」、「漫遊」などといった語は明治時期後半に影が薄くなり、「観光」、「行楽」が大正時代以降広く使われるようになった。また、近代化された観光が海外にまで目的地を拡大した背景として新聞社が力を注いだ事実が看過できない⁵³。そのゆえに、選ばれた史跡や戦跡に対するメディアの報道と実際の見聞が重なって観光の景観が成り立ったといえる。かくて日本人旅行者には近代の帝国国民、文明国民としての意識が形成されることになった。

戦争期の日本人は暗い生活を過ごしたという先入観に対して、旅行の考察を通じて異論を呈した研究が知られている。たとえ日中戦争前後、国民の関心が戦争に集中した時期があったといっても、総力戦の展開にしたがって、旅行は国民動員と結び付き新たな意義を与えられたというのである⁵⁴。さらに、紀元二千六百年記念事業に焦点を絞って考察を加え、聖跡や聖地の観光を含むさまざまな行事と体制が構築され、大衆消費社会が到来したという指摘がなされている⁵⁵。当時こうした中で植民地を含む帝国内の観光が一層盛んになったことは注目に値する。

植民地への旅に関する研究によれば、交通機関の整備によって旅行活動が人々の生活の一環として広がっていく⁵⁶。一方、台湾と韓国の研究者もさまざまな観点から植民地旅行に関する考察を行なっている⁵⁷。

また、近代中国と満洲朝鮮への旅について、漢学者や文学者の旅行に関する考察も参考すべきである。周知のように、幕末から明治、大正期にかけて、数多くの日本知識人は公

的あるいは私的な目的で中国、満洲朝鮮に渡航し、さまざまな紀行文を著した。例えば、芥川龍之介「支那遊記」、夏目漱石「満韓ところどころ」などの著述が知られている。日中交流史と文学史の一環として考察が行われてきたが、彼ら文学者の目差しを通じて知識人による「支那趣味」の形成が指摘されている⁵⁸。

一方、美術史研究におけるオリエンタリズムとそれに対する反論は、前述した通りであるが、実際に同じような傾向は歴史学と文学にも幅広く影響を与えたと思われる。例えば、明治中期から白鳥庫吉（1865–1942）などが提唱した東洋史学の成立は、日本が従来西洋の視点から見るオリエントを脱して、自ら新たな東洋の歴史と範疇を再編成したことを意味する⁵⁹。東洋史における中国大陆に対する支配的な視点と知識の体系の構築とは、「日本型オリエンタリズム」の嚆矢であると思われる。このことから中国を旅行した日本人文学者の紀行と言論をオリエンタリズムの枠内に位置つけた解釈が現れている⁶⁰。

以上粗略な概括であるが、歴史学、民俗学、観光学、文学史などの各研究分野において旅行に関する考察が展開されている。各研究分野について取り上げた方が必ずしも一様ではないが、そのことによって本研究における関心の所在を示すことになろうかと思う。

第三節 研究の方法

1. 問題の所在

旅行とはもともと個人的な行動であるから、それがひとりの画家の活動の一部として考察されるのは言うまでもない。しかしながら、数多くの画家たちが頻繁に旅行したことを検証することによって、東アジアにおける日本近代美術史の流れについて新たな一面を加えることができると思われる。

旅行活動に対する検証だからこそ、画家の滞欧経験と東アジア旅行を繋ぎ、さらに東アジア諸地域を互いに比較することができる。その検証を通じて、旅行と創作をめぐる近代化と伝統的要素がいかに織り交ぜられたのか、外的な権力関係や知的な言説が、いかにし

て、どこまで作品に浸透し、機能しているのか、これが本研究で明らかにしようとする問題である。さらに「東洋回帰」の実相とを「東洋意識」の意味いかに理解するのか、という問いについて考えていきたい。

2. 研究対象

本研究は1910年代－30年代の東アジアを検討対象の年代設定と地理的な範囲として設定する。1895年日本は台湾を領有し、1910年韓国を併合し、各植民地政府が正式に統治を開始した。1911年には清朝が終結し中華民国が成立した動乱の中、外国勢力はさらに中国内に侵入した。したがって、1910年代から政治と交通の状況によって日本から東アジアへの旅行機会が増えることになった。1930年代には満洲事変の後、満洲朝鮮旅行が盛んになるが、日中戦争期にかけて従軍画家として彩管報国を期する画家の旅行と創作では、目的と性質が異なっている。そのため、本研究で年代的には1910年代－1930年代を対象とする。

東アジアの地域は、歴史的かつ文化的にみて同じ圏域に属する。近代における東アジア概念の位置づけについては佐藤道信氏の説明は参考となる⁶¹。本研究の範囲では台湾、中国、韓国を主な対象として考察する。勿論、日本はその文化圏から除外することができないが、本論の研究対象ではなく、旅行の経験と伝統からみて、東アジア諸地域と関連性がある基点と位置づける。

また、その旅行に関わる画題は風景画でも人物画でもあるが、本研究ではことさら人物画を検討対象としない。それは、特に女性像が多いことが知られているが、当時画家が旅で出会った女性をモデルとしなくても、アトリエで「支那服」を日本人女性に着せて描いた場合も多いという事実を考慮しているからである。本研究では実際に旅先で取材があった事例について、創作の実相を解明する第一章と第四章において分析することとする。

一方、研究対象が分散しすぎて、個別の画家に対する考察が浅くなるのではないかという懸念がある。そのため、第四章で洋画家、日本画家の各一人を取り上げ、それぞれの旅行と創作を検証することとした。美術史上有名な画家を考慮することよりも、むしろ「東洋回帰」の代表的な画家に着目することとした。

3. 検討手法

本研究は時代と地域の範囲が幅広く、対象となる画家の人数も多いのであるが、筆者は必ずしも個別の事象や一個人の画家について精査していく意図がないのである。すでに存在する膨大な文献、作品を逐一列挙することは、物理的にも不可能である。そこで各地域の特徴に着目して、旅行と創作活動について代表的な事象と画家を考察対象として取り込む姿勢をとっている。

そのため東アジアで、従来の研究があまり触れていなかった作品、画家が各地域を旅行したことに関連する作品に絞って、資料をできる限り有効に収集し、分析し、その経緯を浮彫りにすることを目指す。前述したように、現今の国別で検証するのではなく、共通点がある地域や画題を取り上げ、画家が執筆したさまざまな記事や時評を利用し、画家の視線とその創作の内実を究明して行こうと思う。

また、各地域の社会と文化によって、画家の作品がどのように影響されているのかについても分析していきたい。人間の意識だけでなく、東アジアの政治、経済情勢も、旅行活動に深く影響を与えたことは贅言を要さない。これについても分析しなければならない。その上で、作品と資料を多角的に解釈しながら、各地域との比較によって、東アジアを視野に入れた広域圏を対象として研究することを目指す。すなわち本研究では、実証的な姿勢に基づく周到な分析と多面的な比較考慮を重視するものである。

第四節 本論の構成

本論の構成は、以下の通りである。

序論では、本研究における目的と意義、先行研究、研究の方法などを取り上げるが、とりわけ従来の手法に対して、より新しい視点による問題解決へのアプローチを示す。

第一章「旅行と創作の実相」は、旅行における目的、交通機関、経済、用具などの考察を通じて、旅行によって作品が成立する過程を追う。まずは植民地台湾への旅行に焦点を当てて、旅行による空間と時間の連関を明らかにする。また、旅行の近代化が画家の創作

に大きな影響を及ぼしたのは交通機関の発達だけではなく、写真機の利用もかなりの役割を果たしたので、旅行における写真と創作の関係について考察する。さらに、画家の旅には単に創作ばかりではなく、題材調査、また展覧会審査を目的とする場合が多い。それは近代日本における東洋美術史の構築と植民地美術展覧会の展開と緊密な関係を有する。そこで東京美術学校を中心として、こうした動向における問題点について分析する。

第一章の考察に関しては、台湾への旅行をめぐる検討によって、日本人画家の旅行活動がいかに多角的な関係にあったかを究明することができる。また、旅行における写真と創作の関係から、画家が近代化と伝統的要素をいかに織り交ぜたことが窺われる。さらに取材と審査を目的としての旅行には、外的権力と内省的知のせめぎ合いが起きているのではないかと想定される。

第二章「画家の旅行と風景画」は、画家の東アジア旅行における創作の大半を占めた風景画について考察するものである。旅程と創作内容によって南方地域、北方地域に分けて論じる。第一に、紀行文に頻出する「南船北馬」の記述を考察しながら、南北の差異が旅行体験と地域文化などと絡んでいる様相を呈する。第二に、南方地域における旅行と創作について、「水路風景画」という視点から捉える。第三に、北方地域における旅行と創作については、長城と石窟などの題材に注目する。

第三章「画家の旅行と山岳絵画」は、近代化の流れに山水画から風景画への創作が転換する過程において、山を対象とする山岳絵画の創作に注目する。日本には古来から山旅と創作の伝統が存在するが、旅行の近代化と国立公園の創設などにしたがって、植民地韓国の金剛山、台湾の新高山は新たな脚光を浴びたといえる。このほか、中国を含めて、東アジアの山岳旅行と創作について考察を加える。

第二章および第三章の論考を進めるにあたっては、日本人画家は、東アジア各地域と文化に取り組んだ旅行によって、いかなる作品を生成したのか、さらに多角的な文化をいかに考えたのか、などの問題点を解明することが可能になる。その解明作業を進める際に、近代と伝統、帝国主義をめぐる課題を念頭におきたい。

第四章「画家の旅行と東洋回帰」では、前述したように各ジャンルの異なる画家の二人を取り上げる。洋画家川島理一郎、日本画家小杉放庵は、いずれも滞欧経験を持ち、東アジア旅行を繰り返して「東洋回帰」を代表し得る画家である。先行研究でいまだ解明されていない部分も多いため、彼らの東アジア旅行と創作を考察し、その意義を探る。本章の

考察を踏まえながら、いわゆる東洋回帰、東洋意識をいかに理解すべきかという命題を導きたい。

結章では、以上の考察を総括して、結論を導くとともに、今後の研究の展望を示す。

¹ 例えば鶴田武良氏は近代における日中美術交流、顔娟英氏は日台美術交流について数多くの論文、年表を発表した。鶴田武良「中国近代美術大事年表（1729－1964年）」『和泉市久保惣記念美術館・久保惣記念文化財団東洋美術研究所紀要』7－9巻、1997年。顔娟英『台湾近代美術大事年表』雄獅図書、1998年、同氏訳著『風景心境—台湾近代美術文献導読』上、下冊、雄獅図書、2001年などを参照。

² 「アジア近代絵画の夜明け展」国立国際美術館、1985年3月16日－4月16日、下関市立美術館、4月20日－5月19日、栃木県立美術館、6月15日－7月14日、東京都庭園美術館、7月20日－9月1日。「インドに魅せられた日本画家たち—天心とタゴールの出会いから」茨城県天心記念五浦美術館、1998年10月10日－11月23日。

³ 佐藤志乃「岡倉天心の思想が導いたアジア文化交流—勝田蕉琴と桐谷洗鱗のインド滞在記」『アジア遊学特集 旅行記を読む』32号、2001年、18－31頁、同氏「横山大観の〈ラシュ・リラ〉とベンガル派の画家について」『横山大観記念館館報』18号、2002年、3－14頁、同氏「横山大観の《釈迦父に逢う》について—近代日本におけるアジャランター壁画受容の一側面—」『横山大観記念館館報』26号、2010年、3－14頁。

⁴ 「東アジア／絵画の近代—油画の誕生とその展開」静岡県立美術館、1999年4月10日－5月23日、兵庫県立近代美術館、5月29日－7月11日、徳島県立近代美術館、7月17日－8月29日、宇都宮美術館、9月12日－10月20日、福岡アジア美術館、10月30日－12月19日。脱稿後、2014年「東京・ソウル・台北・長春 官展にみる近代美術」展は福岡アジア美術館をはじめ開催された。その展覧会は各地域の画家の官展作品をはじめ、1920年代以降、官展の時勢に順応するか対抗するかという画家の姿勢を浮き彫りにした。東アジア美術史の視点から企画された「東アジア／絵画の近代」展を引き継いだ展覧会である。

⁵ 「近代の東アジアイメージ—日本近代美術はどうアジアを描いてきたか」豊田市美術館、2009年10月10日－12月27日。

⁶ 天野一夫「序・日本近代美術の無意識としての東アジア」同展図録、5－9頁、稲賀繁美「白頭山・承德・ハルハ河畔—偽満洲国の文化象徴とその表象」、10－14頁、藤村里美「夢に楽土を求めたり—前衛写真と報道写真の狭間で」、15－16頁。千葉慶「現在、日本近代美術がどうアジアを描いてきたかを問うということ—中央官展における〈朝鮮〉表象を事例として」『豊田市美術館紀要』3号、2010年、8－22頁、児島薫「画家たちの西洋体験とア

ジアのまなざし」 同号 23-32 頁、江川佳秀「旧関東州における展覧会制度」 同号 33-53 頁。

⁷ 「越境する日本人—工芸家が夢みたアジア 1910s-1945」 東京国立近代工芸館、2012 年 4 月 24 日-7 月 16 日。

⁸ Edward Said, *Orientalism*, NY: Pantheon Books, 1978. 今沢紀子訳『オリエンタリズム』平凡社、1986 年。

⁹ Linda Nochlin, 'The Imaginary Orient', *The Politics of Vision: Essays on Nineteenth-Century Art and Society*, NY: Harper & Row, 1989. 坂上桂子訳『絵画の政治学』彩樹社、1996 年に収録。
Roger Benjamin, *Orientalist Aesthetics: Art, Colonialism, and French North Africa, 1880-1930*, Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 2003.

¹⁰ 山梨絵美子「日本近代洋画におけるオリエンタリズム」、東京国立文化財研究所編『語る現在、語られる過去 日本美術史学 100 年』平凡社、1999 年、81-94 頁。西原大輔「近代日本絵画のアジア表象」『日本研究』26 号、2002 年 12 月、185-220 頁、同氏「近代日本美術の中の朝鮮」『共同研究 韓国と日本—比較文化史的考察』駿河台大学共同研究報告書、2001 年、19-35 頁。Yuko Kikuchi, *Japanese Modernisation and Mingei Theory: Cultural Nationalism and Oriental Orientalism*, NY: RoutledgeCurzon, 2004.

¹¹ 정형민「한국미술에서의 동양성 개념의 출현과 변형」『미술이론과 현장』제 1 호, 2003 年 12 月, pp.109-144. 同氏『근현대한국미술과'동양'개념』서울대학교출판문화원, 2011. 金惠信『韓国近代美術研究 植民地期「朝鮮美術展覧会」にみる異文化支配と文化表象』ブリュッケ、2005 年。

¹² 稲賀繁美『絵画の東方』名古屋大学出版会、1999 年。

¹³ 飯野正仁「〈満洲美術〉について」、五十殿利治編著『「帝国」と美術—一九三〇年代日本の対外美術戦略』国書刊行会、2010 年、581-618 頁。江川佳秀「日本美術の後背地—日本人美術家にとっての「満洲」」『日本美術史の杜 村重寧先生 星山晋也先生 古稀記念論文集』竹林舎、2008 年、551-567 頁。

¹⁴ 朴美貞「朝鮮人男性のイメージと日本のまなざし—官展の入選作をめぐって—」『文化学年報』52 号、2003 年 3 月、207-228 頁、同氏「植民地朝鮮はどのように表象されたのか—官展に入選された日本人画家の作品をめぐって—」『美学』54 巻 1 号、2003 年 6 月、42-

55 頁。

¹⁵ 千葉慶「不安と幻想—官展における〈満州〉表象の政治的意味—」『表象／帝国／ジェンダー—聖戦から冷戦へ—』千葉大学人文社会科学研究プロジェクト報告書、千葉大学人文社会科学研究科、第 175 集、2008 年、18—53 頁、同氏「現在、日本近代美術がどうアジアを描いてきたかを問うということ—中央官展における〈朝鮮〉表象を事例として」前掲、同氏「『オリエンタリズム批判』再考—中央官展の〈台湾〉表象を例として」、稲賀繁美編著『東洋意識 夢想と現実のあいだ—一八九七—一九五三—』ミネルヴァ書房、2012 年、47—73 頁。

¹⁶ 児島薫「中国服の女性像にみる近代日本のアイデンティティ形成」『実践女子大学文学部紀要』44 集、2002 年 3 月、17—37 頁。池田忍「『支那服の女』という誘惑—帝國主義とモダニズム—」『歴史学研究 特集 性と権力関係の歴史』765 号、2002 年 8 月、1—14 頁。金恵信「韓国近代美術におけるジェンダー 植民地官展の女性イメージをめぐって」、熊倉敬聡、千野香織編『女？日本？美？—新たなジェンダー批評に向けて』慶応大学出版会、1999 年、63—80 頁。

¹⁷ 吉田千鶴子『近代東アジア美術留学生の研究—東京美術学校留学生史料—』ゆまに書房、2009 年。

¹⁸ ノーマン・ブライソン著、藤原貞朗訳「フランスのオリエンタリズム絵画と「他者」、島本浣、加須屋誠編『美術史と他者』晃洋書房、2000 年、71—85 頁。

¹⁹ John Clark, *Modern Asia Art*, Honolulu: University of Hawai'i Press, 1998, p17, 261.

²⁰ ジョン・クラーク「日本絵画にみられる中国像—明治後期から敗戦まで」『日本研究』15 号、1996 年 12 月、12 頁。

²¹ 西原大輔「近代日本絵画のアジア表象」前掲。

²² 金正善「藤島武二の朝鮮表象—「装飾画」の観点から」『美術史』159 冊、2005 年、160—174 頁、同氏「藤島武二作《花籠》考」『デアルテ』22 号、2006 年、55—72 頁、同氏『近代日本の朝鮮表象：近代絵画の形成と他者像』九州大学博士論文、2009 年、同氏「藤島武二における朝鮮表象—《花籠》をめぐって」『美術フォーラム 21』21 号、特集：アジア美術的近代、2010 年、75—79 頁。

²³ 上田文「土田麥僊「平牀」と「妓生の家」について—近代日本美術における朝鮮の美を

べぐって」『美学』233号、2008年12月、100－113頁。

²⁴ 中谷伸生「一九三〇年代の日本画と台湾の画家陳進—植民地支配のイデオロギーと美術—」『南島史学』70号、2007年11月、1－16頁。

²⁵ 千葉慶「現在、日本近代美術がどうアジアを描いてきたかを問うということ—中央官展における〈朝鮮〉表象を事例として」前掲、同氏「『オリエンタリズム批判』再考—中央官展の〈台湾〉表象を例として」前掲。

²⁶ 「美術の遊びとところ『旅』—美術のなかに旅を見る—」三井記念美術館、2007年7月14日－9月30日。

²⁷ 「旅の文学—紀行文にみる旅のさまざま—」静嘉堂文庫美術館、2013年月13日－5月12日。

²⁸ 「旅と画家 近現代日本画家の見たもの」群馬県立近代美術館、2003年9月27日－11月3日。

²⁹ 「美しき日本—大正昭和の旅」江戸東京博物館、2005年8月30日－10月16日。

³⁰ 「旅情詩人 大正・昭和の風景版画家 川瀬巴水」大田区立郷土博物館、1990年10月20日－12月2日。「川瀬巴水 旅情詩人と呼ばれた版画絵師—没後50年—」大田区立郷土博物館、2007年10月21日－12月2日。

³¹ 今橋映子編著『金子光晴旅の形象：アジア・ヨーロッパ放浪の画集』平凡社、1997年など。

³² 「特別展 石井柏亭 絵の旅」渋谷区立松涛美術館、2000年4月4日－5月21日。

³³ 長尾政憲「大観の中国旅行をめぐって」『財団法人横山大観記念館館報』5号、1987年、10－15頁。佐藤志乃「近代画家の「支那」イメージ—蘇州を描いた作品を中心に—」『横山大観記念館館報』23号、2007年、3－27頁。

³⁴ 永山多貴子「明治・大正期における写生旅行研究」『二〇〇年度 鹿島美術研究年報』18号別冊、2001年、402－412頁。

³⁵ 井内佳津恵「美術家と朝鮮—『京城日報』の記事を通して(1) 1922－1926」『紀要 Hokkaido Art Museum Studies』2007、2007年、69－106頁、同氏「美術家と朝鮮—『京城日報』の記事を通して(2) 1922－1926」『紀要 Hokkaido Art Museum Studies』2008、2008年、3－75頁、同氏「美術家と朝鮮—『京城日報』の記事を通して(3) 1922－1931 来訪者補遺」『紀

要 Hokkaido Art Museum Studies』2009、2009 年、5－47 頁。

³⁶ 『美術フォーラム 21』9 号、特集：旅・留学—なぜ、なにを学ぶのか、2004 年 1 月。

³⁷ 『近代画説』19 号、特集：旅行・留学・放浪、2010 年。

³⁸ 「旅へのあこがれ—画家たちのグランド・ツアー」目黒区美術館、1997 年 7 月 25 日—9 月 15 日。

³⁹ 高階秀爾編集『画家が描いたヨーロッパ—19 世紀の憧れから 21 世紀の翔へ—』美術年鑑社、2004 年。

⁴⁰ 末永航『イタリア、旅する心 大正教養世代がみた都市と美術』青弓社、2005 年。

⁴¹ 高階絵里加「洋画家のイタリア、日本画家のイタリア」『立命館言語文化研究』20 巻 2 号、2008 年 11 月、79－84 頁。

⁴² 「巴里憧憬—エコール・ド・パリと日本の画家たち」徳島県立近代美術館、2006 年 7 月 15 日—8 月 20 日、山梨県立美術館、8 月 26 日—10 月 1 日、成羽町美術館、10 月 7 日—11 月 12 日、名古屋市美術館、11 月 18 日—12 月 24 日、埼玉県立近代美術館、2007 年 1 月 6 日—2 月 12 日。

⁴³ 「モネと画家たちの旅—フランス風景画紀行」ポーラ美術館、2007 年 9 月 22 日—2008 年 3 月 23 日。

⁴⁴ 「マンチェスター大学ウィットワース美術館所蔵 巨匠たちの英国水彩画」岡崎市美術博物館、2012 年 4 月 7 日—6 月 24 日、島根県立石見美術館、7 月 14 日—9 月 24 日、Bunkamura ザ・ミュージアム、10 月 20 日—12 月 9 日、新潟県立万代島美術館、2012 年 12 月 18 日—2013 年 3 月 10 日。

⁴⁵ 小佐野重利編著『旅を糧とする芸術家』三元社、2006 年。

⁴⁶ 酒井哲朗「大正期における南画の再評価について—新南画をめぐって—」『宮城県美術館研究紀要』3 号、1988 年、1－21 頁。山梨絵美子「大正後期の洋画壇における東洋的傾向についての一考察」『文部省科学研究費・基盤研究(A)(2) 日本における美術史学の成立と展開』報告書、2000 年、323－334 頁。千葉慶「日本美術思想の帝国主義化—一九一〇—二〇年代の南画再評価をめぐる一考察—」『美学』213 号、2003 年 6 月、56－68 頁。

⁴⁷ 児島薫「藤島武二における〈西洋〉と〈東洋〉」『美術史家大いに笑う—河野元昭先生の

ための日本美術史論集』ブリュッケ、2006年、387－409頁、同氏「画家たちの西洋体験とアジアのまなざし」前掲、同氏「藤島武二研究拾遺―「天平時代」および「東洋」の表現について」『近代画説』20号、2011年、44－55頁。

⁴⁸ 加藤秀俊「旅行」、伊東俊太郎〔等〕編『講座・比較文化 第四巻 日本人の生活』、研究社、1976年、158－161頁。

⁴⁹ 北見俊夫『旅と交通の民俗』岩崎美術社、1970年。

⁵⁰ 南出真助「中世旅行記にみる東海道の渡河」、追手門学院大学東洋文化研究会編『旅の文化史―生きられたアジアの風景』駸々堂出版、1993年、239－255頁。

⁵¹ 神埼宣武『江戸の旅文化』岩波書店、2004年。

⁵² 石塚令子「江戸時代末期から明治時代における「旅」と「旅行」について」『日本文化學報』34号、2007年、5－23頁。

⁵³ 有山輝雄『海外観光旅行の誕生』吉川弘文館、2002年。

⁵⁴ 高岡裕之「観光・厚生・旅行―ファシズム期のツーリズム」、赤澤史朗、北河賢三編『文化とファシズム』日本経済評論社、1993年、9－52頁。

⁵⁵ Kenneth J. Ruoff, *Imperial Japan at its Zenith: The Wartime Celebration of the Empire's 2600th Anniversary*, NY: Cornell University Press, 2010. 木村剛久訳『紀元二千六百年 消費と観光のナショナリズム』朝日新聞出版、2010年。

⁵⁶ 曾山毅『植民地台湾と近代ツーリズム』青弓社、2003年。また高成鳳『植民地鉄道と民衆生活 朝鮮・台湾・中国東北』法政大学出版局、1999年を参照。

⁵⁷ 例えば蔡龍保氏、葉龍彦氏、呂紹理氏、蘇碩斌氏などの研究について、呉俊瑩「評介 曾山毅《植民地台湾と近代ツーリズム》」『台湾学研究』7期、2009年6月、135－140頁を参照。

また、李良姫『金剛山観光の文化人類学的研究』広島大学博士論文、2004年、同氏「植民地朝鮮における朝鮮総督府の観光政策」『北東アジア研究』13号、2007年3月、149－167頁などを参照。

⁵⁸ 竹内実『日本人にとっての中国像』春秋社、1966年。芦谷信和〔等〕編『作家のアジア体験―近代文学の陰画―』世界思想社、1992年。関口安義『特派員 芥川龍之介―中国でなにを視たのか』毎日新聞社、1997年。劉建輝『魔都上海―日本知識人的「近代」體驗』講

談社選書メチエ、2000 年などを参照。

⁵⁹ Stefan Tanaka, *Japan's Orient: Rendering Pasts into History*, Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1993.

⁶⁰ 西原大輔『谷崎潤一郎とオリエンタリズム 大正日本の中国幻想』中央公論新社、2003 年。

⁶¹ 佐藤道信『美術のアイデンティティー—誰のために、何のために』吉川弘文館、2007 年、39－45 頁。

第一章 1910年代－30年代における日本人画家の東アジア旅行と創作の実相¹

第一節 植民地旅行—台湾における作品をめぐって

本節は、画家の台湾旅行に焦点を置いて、台湾における歴史、またその旅行と関わる空間と時間などに絡まる葛藤を明らかにするものである。日本の植民地としての台湾は、従来中国と台湾の多種多様な文化を組み合わせしてきた立場にあった。そのことが台湾旅行中に制作された作品にどのように作用しているのかも、念頭においておきたい。

1. 台湾への旅行

まず、背景として、台湾の交通と観光についての発展を少し確認しておきたい。

台湾への交通について、1910年代から「大阪商船」や「近海郵船」が、神戸、横浜から、基隆、高雄などにいたる定期航路を運行するが、1930年代になると「神戸—基隆」の主航路は毎月12回まで往復されており、片道船中3泊かかった²。1908年には基隆から高雄まで、つまり島の西部の北から南まで通る汽車が開通した。また砂糖の生産業のための私設鉄道を敷設し、「手押し」の鉄道も台湾の山地へ、すなわち東の山岳地帯へ伸びた。それぞ

れは旅行に不可欠なものであった。

観光について、台湾旅行は1930年代からピークを迎えたと指摘されている³。これ以前から、台湾観光に関する情報も徐々に提供されていた。例えば、1901年『日本名勝地誌・台湾編』が刊行され、1908年から台湾総督府鉄道部より『台湾鉄道名所案内』、1924年から日本旅行文化協会より『旅』などの刊行物が出版されたように、台湾観光の情報は充実し始めていた。旅程と費用を概算することも十分可能であった⁴。

筆者の調査によれば、1910年代から、台湾へ旅行した画家の人数は著しく増加した⁵。それは台湾で、原住民に対する理蕃政策が進められた上で、日本人への同化政策が推進されており、したがって交通網、観光事業の開発が促進されたからだと考えられる。

2. 取引先としての台湾

1900 年から 1920 年代にかけて、日本から台湾に来た画家は、『台湾日日新報』の紙面で確認すると、南画家がおよそ 100 人に対して、日本画家が 10 人にすぎず、また西洋画家が 30 人ほど、書道や篆刻家が同じく 30 人ほどだとわかる⁶。新聞の記載において、日本人画家は群れをなして移動する鯽（そく）という魚に例えられているほどであった⁷。

來台画伯多於鯽

台湾新開地、未改隸以前、支那翰林學士及進士舉人、載筆來台打抽豐者、不乏其人。改隸後內地人書画家紛如沓至、由鼓吹攀援之力、皆得捆載。

（大意：來台画家が鯽より多い

台湾は新しい土地で、日本統治に移行されない以前は、シナの翰林學士及び進士舉人が筆をもって来てお金をもらう場合が少なくなかった。移行された後、日本の書画家たちが相次いで来訪して、推薦と手伝いをしてくれたから、みんなの懐があたたかくなった。）

台湾に来た日本の画家たちは、旅行したり、作品を創作したりしながら、販売会を催して旅費を工面し、中国など次の場所へ旅を続けて行く。この現象の背景には、台湾が日本の植民地として、特別な政治、社会環境にあったということがある。

まず日本総督府が台湾を統治した当初、総督府内には伝統書画の好きな役人が多く勤務していた。彼らは明治時代の役人のように、漢学に親しんだ。詩社を作り、日本からの画家、特に南画家を歓待して、伝統的な書画会を催した。

例えば、富田溪仙（1879－1936）は 1909 年に台湾、中国を半年ほど旅行した。彼は台湾で画会を催した。この画会について新聞は以下のように報じている。

南清漫遊の途次当地に滞在し朝陽号にて需に応じ健腕を揮ひつゝある富田溪仙画伯は絵画希望者の意を速に充さん為め抽籤画会を催すとなり木下、小松、三好、稲垣、高橋等の諸氏はれが發起者となり尺五及び尺八絹本五十枚を抽籤方法に依り一口七円宛にて五十人を限り頒つ事とし来る二十九日新起横街丸中に於て展画抽籤を行ひ当日は

抽籤希望者のため特に席上揮毫の需に応ずる由にて尚台湾書画会員も出席賛助となり。⁸

1933年に台湾の文人が編集した『東寧墨跡』⁹というカタログの中に、富田の作品の《騎馬人物圖》が載っている（図1-1）。他の作品、《飲中八仙》（図1-2）に比較して見ると、この作品の内容が解明できる。《飲中八仙》という画題は、中国の唐時代、杜甫（712-770）の詩「飲中八仙歌」をとりあげて、酒が好きな文人たち八人を描いたものである。両作品に共通して同じ馬に乗っている文人の姿が見られる。画面に添えられた杜甫の詩によって、その人は賀知章（659頃-744）だと分かる。「知章騎馬似騎船、眼花落井水底眠」（知章は泥酔したので馬に乗る様子が船に乗るように、目が霞み、井戸に落ち、水底で眠るのだ）という詩句に基づいて、文人の酔態を誇張して表している。これによると、『東寧墨跡』に掲載された作品も、賀知章が井戸の前で酔った模様を描いたものである。先に述べたように、日本から台湾に來た美術家たちは、通例、伝統的な文人集会の形で交流した。したがって、この作品は富田が台湾で参加した画会または文人集会の経験を、伝統の図像で隱喻的に描出したものかもしれない。

また、このような交流の場に台湾文人も参加していることが考えられる。例えば、南画家那須豊慶が1909年から1914年まで頻繁に台湾、中国を渡って創作した作品をもとめた『南清画譜』に、漢学者であり台湾日日新報社に勤めた魏清徳（1888-1964）が以下の題詠を供している。

那須豊慶遊南清、得名勝肖生画數十帙、以贈白水老人（尾崎秀真）。老人囑余題詠。遍覽其作、筆墨恣浪、洵足以誌勝遊於不朽。余思支那大陸、為東亞文物發祥之區。（中略）今豊慶生有肖生能手、而不肯自安於扶桑島国之狹、載筆遄征、遊厦汕而溯香粵、又窮極中清一帶、幾於閩浙之間、無不遍其足跡、遊可謂壯矣。¹⁰

（大意：那須豊慶は南清を巡遊して、名勝写生の絵を何十枚も描いた。それを以って白水老人に送った。老人は私に題詠をさせた。豊慶の作品を通覧してみると、奔放な筆墨が巡遊を銘記し不朽の名作に達する。私は支那大陸は東亜文物の發祥地であると思う。（中略）今は写生に長ける豊慶は、扶桑島国の狭さに安らぎを得ず、筆を持って大陸を駆け巡り、厦、汕に遊び、香、粵を溯り、また中清の辺りに踏み込み、閩、浙

の間にさえ赴いて、足跡を残さないところはない、その旅行は格別だといえる。)

当時、このように漢文を通した、日台文人交流の場で生まれた南画だけではなく、台湾旅行に際し持たされた油彩画家の作品も存在した。例えば 1927 年から 1933 年までの間に台湾を四回も訪れていた川島理一郎が挙げられる。川島の東アジア旅行については第四章で論じるが、台湾への旅行は川島にとって画題の取材のみならず、絵画を売り込む取引先、つまりコレクター開拓ための旅行であったと考えられる。

ここで、台湾の経済面について少し説明しよう。1897 年に法律によって、日本は金本位制になった。台湾の場合は、日本時代の初期には銀を通貨としており、日本政府と商売する時に両替しなければならず、きわめて不便であった。1911 年に台湾は新しい法律によって、日本と同じ金本位制を導入した。またこの時期、辛亥革命（1911 年）以来、中国の美術品の海外流出が劇的に増加した結果、台湾にも骨董品、書画の市場が形成された。例えば、中国や日本から骨董、書画を輸入し、販売する機会が増加した。旅で来訪した美術家たちがこの市場に参入する可能性が生じた。

すなわち、台湾に来た日本人美術家が作品を売却して、その収入をすぐ旅費として使用することが可能になる。通貨の流通と使用は、一般人のみならず、旅行中の美術家にとっても重要なことであった。

通貨について、ヨーロッパ各国を巡遊し、台湾で師範図画科教師を勤めていた石川欽一郎（1871－1945）は、「廈門と汕頭」（1927 年）でこのように述べている。

外国へ旅行して毎も直ぐに自分に氣が付くものは通貨の問題である。一步の外国の地へ足をかけた以上はその国の通貨を持たなければ仕うすることも出来ない。（中略）

通貨と云ふものはその国の文化の程度を示すもので紙幣の穢ない国ほど仕うも格が下がるやうに思はれる。例へば歐洲のうちで伊太利の紙幣の穢いのは誰もよく知つて居るが、伊太利では銀行で両替をして貰ふ時いつにも新しいサツを呉れた例が無い。その古るく穢いことゝ言つたら、指でツマンで風に當てれば直ぐに吹き切れさうに古るいものであるが、そこへ行く英吉利のサツは何時何処で貰つても切り目がバリ／＼して居る。やはり国の格に依るものと思はれるが、台湾でも此ごろは余り伊太利式のサツが無いやうになつて、時々新しいのも手に這入る。それだけこの土地の格

が上がったもので文化の向上に比例するものかと考へられるが、支那のサツと來ては
仕うも不思議なものである。先年北京の方へ行つた時には日本の正金銀行のサツが一
番ビラに通用した支那の交通銀行だの何とか銀行だのゝ本式に印刷してあるサツも通
用した。併し厦門や汕頭では、福州でもさうであつたが、唐紙にいろ／＼の判が押さ
つて文字が書き入れてある何処かの受取書のやうなるものが紙幣として通用する。こ
れは大丈夫なものだと銀行で保證して渡されるからサツだと思つて懷中に仕舞ひ込む
が、知らずに居れば鼻紙にも兼ねない代物である。紙幣がこれだとすれば自然その国
の格も解かるやうな気がする。(中略)

それでまた、厦門で使へる金、汕頭で使へる金、その市外の田舎で使へる金、皆そ
れ／＼に違ふやうである。いやはや厄介なものは支那の通貨で、それを思ふと支那旅
行の興味の半分は消滅する。¹¹

このような所感は、さまざまな旅行経験があつた故だったと考えられよう。

前述した富田溪仙は台湾で画会を催して旅費を工面し、つづいて中国に渡つたが、為替
相場について苦勞をしたことを度々記している¹²。金券を銀貨に両替したが、その重さにつ
いて「逆もポケットなどへは入れられるものではない」、「重みのある銀貨が馬の上から落
ちるのだから深く泥に喰ひ入つたものか数丁戻つて見たが更に見当る気色もなかつた」と
扱いにくさについて嘆いた¹³。1920年大同石窟を訪れた木村莊八は、「北平の紙幣は大同で
はすでに通用しない状態であるから、我々の雲崗旅行も、日本内地では想像出来ない大ゲ
サなものになつた」という羽目に遭つた¹⁴。石井柏亭は朝鮮、中国を旅行した経験に基づき、
中国各地の紙幣が通用しないことを、1921年出版した『絵の旅 朝鮮支那の巻』の付録「朝
鮮支那の旅行者に」で注意を喚起している¹⁵。

日本の旅行史を振り返ってみると、江戸時代において、銅貨の代わりに金・銀貨の流通
し、さらに為替の普及が、旅の発展を促進するに効果的であつたという¹⁶。書画売りの旅と
しては文人であり画家であつた頼山陽(1780-1832)は、揮毫の謝礼金を宿泊費と旅費に
当て、旅を続けたのである¹⁷。

以上述べたように、台湾での特殊な社会、経済などの状況により、南画家ないし洋画家
にとって、台湾は旅先だけではなく、取引先でもあつた。日本から植民地台湾に來た画家
の旅行には、確かに経済的安定が不可欠であると考えられる。したがって、台湾は彼らの

東アジアの旅の中で重要な拠点であったと見てよいであろう。

3. 旅行—空間の移動と時間の制約

旅行は、旅人が交通機関を利用し移動して、限りある時間の中で行われる活動だと言ってよいであろう。空間の移動と時間の制約に捕らわれる旅行について、画家はどのように反応したのか、考えてみたいと思う。

筆者は、台湾に行った日本人画家はさまざまな交通手段を使ったが、その中で関心を集めたのは近代化された汽車、自動車ではなく、むしろ台湾と中国で使われていた伝統的な船だと考える。この時期、台湾と中国の南方地域で伝統的な船による水上交通は依然として活発であった。こうして台湾、中国の旅行中に画家たちはさまざまな伝統的な船を描いていた傾向が現れている。

例えば、台湾旅行中に台南の竹筏に興味を惹かれていたのは洋画家檜原益太（1888—1963）が挙げられる¹⁸。彼は福岡県に生まれ、岡田三郎助に師事し、1910年代—30年代に台湾、朝鮮、廣東、香港、北京、蘇州、杭州などを旅行して、様々な作品を制作した。その中国旅行の関連作は1926年第7回帝展《厦門》（図1-3）、1929年第10回帝展の《蘇州の春》（図1-4）、1930年第11回帝展の《蘇州滄浪亭》、1938年第2回新文展の《春》であり、及び台湾・高雄港を取材した1928年第9回帝展の《南国風景》（図1-5）、朝鮮風景を取材した1939年第3回新文展の《雨情》などが知られている。

新聞への寄稿からは、彼が、台南の竹筏に乗りながら描いたスケッチとその記述が見て取れる。（図1-6）

安平の竹筏 沖の砂浜に遊はんと初めてテッパイにて渡れり。銀細工屋のウインドーに見るテッパイの真物に乗る、頗る滑稽にして且つ雅なり、順風を受けて走る事輕快比なし、而して海水容赦なく舟面を洗ふ、即ち取り付けの大桶の中に座して免るゝを得るなり。¹⁹

檜原のように日本画家橋本関雪、富田溪仙、洋画家川島理一郎なども船旅中の姿をスケッ

ちした。(図 1-7、1-8、1-9) 彼らには船旅は共通の経験であったと思われる。船旅を利用する空間移動に興味を持ち、さらに船を画題に創作する画家が増加していったと考えられる。画家の船旅は「水路風景画」創出の要因となることについて次章でまた論じるが、前述した檜原の作品は別々なところで描かれたにも関わらず、画面構成は河口や岸辺からの眺望という視線であり、ほぼ同じだと言える。画家の視線は、近くから遠くへと移動し、筆致も視線によって水路に沿っていく。檜原益太の挿絵、または挿絵に伴う記事、作品には、旅行の足跡と体験が、明らかに反映しているということができよう。

石川寅治(1875-1964)は、1917年台湾を訪れて伝統的な船の一つ「ジャンク」をモデルとして、さまざまな作品を作した。彼が1917年文展第11回に《驟雨の徴》、1918年文展第12回に《午後の風》、1922年帝展第4回に《高雄港》(図1-10、1-11)、1925年第6回帝展に《南国の船》(図1-12)などを出品したのは、ほとんど台湾の高雄港を取材した作品である。

「ジャンク」は17世紀前期、オランダの商人が東南アジア海域に貿易を行い、彼らの乗っていた「Junk」という中国式の船である。「ジャンク」の特徴は、船首に魚の目のような絵が描かれるということだ。台湾の清時代から日本時代に続いて、近海の航路で「ジャンク」を使うことがよく見られた。晩年の石川の思い出にはそれについて記されている。

はじめて台湾にまいりましたのは大正六年で、それから五回ばかり絵をかきに行きましたが、高雄の港の向こう側の旗後という本島の部落の二階に陣取って、港を見渡しながらジャンクだのサンパンだの沢山いる。(「船と水を描き続ける八十五翁」)²⁰

「ジャンク」の姿は檜原益太、石川寅治などの台湾、中国を旅行した画家によって常に描かれたものである。画家たちは、「ジャンク」に乗ったことが明記されないものの、船旅の体験から「ジャンク」が注目されたことは想像に難くないだろう。

つづいて、時間の制約について論じたい。一般に、画家の旅は時間に囚われないものという印象があるが、実は時間の制限から逃れられないのである。特に近代交通システムを利用する場合は、時刻表に対応して近代的時間観念が生まれており、そこから逸脱するのは難しい。

例えば、石川欽一郎は 1908 年台北で水彩画研究所「紫瀾会」を創立したが、その会員たちはつねに台湾の風景を取材して、展覧会を開催した。1910 年に会員の一人が台北近郊への取材紀行を新聞に寄稿した。その取材旅行は「台北駅集合は午前九時三十分」、汽車で淡水に赴き、「零時五十何分かに淡水行列車が着く」、「一行十三名五時三十三分士林発で台北へ引上げたが、各人平均二枚宛は描き上げた様」だと記されている²¹。時間の制約によって、創作の進行が左右されることは確実である。

たとえ一人の旅であっても、時間の制約から解放されることはない。石川欽一郎は中国で旅行と列車の時刻についてこう述べている。

潮汕鉄道は一日三回の往復であるが、時刻表はたゞ大体的見当だけで、毎も一時間ほどの余裕を取つてあるのは気忙しく無くて旅行には極可い。²²

つまり、石川は列車の時刻をあらかじめ把握しておいた上で、はじめて身軽に旅行ができたということであろう。

以上述べたことから、画家の旅行と創作との関連性の一端が明らかとなった。旅行における画家の創作活動は、異文化への関心によって鼓舞されるものだとしても、空間の移動と時間の制約に、大きく左右されていたのである。

4. 空間と時間を越える

それでは、このように画家の創作は旅行の空間と時間との枠内でしか存在しえなかったのだろうか。さらに考えてみると、旅先での取材に基づいてアトリエで完成された作品は、むしろその枠を越えて再構成されたと言えるであろう。そこでは、画家の視点は自身のアイデアや経験などと組み合わせられていた。特に移動が格段に容易となった明治以降の旅行の経験が豊かな画家たちは注目すべきだと思われる。

明治 20 年代から、石川寅治が所属した不同舎と、水彩画ブームを背景にして台頭した水彩画家、さらにその後になって活躍した白馬会の会員は、写生旅行を頻繁に行っている。彼らは国内から欧米、東アジアにへと足を伸ばした。藤島武二などの洋画家はイタリアを

連想して東アジアの風景に親しみ、ルネサンス絵画をアジアに投影した女性像を創作したと指摘されている²³。

前述した石川欽一郎は、そのような画家の一人として挙げられる。例えば、彼は中国をめぐる旅行の途次で、北京のある古跡に目を留めて、城門を描いたのであるが（図 1-13、1-14）、それについてさまざまな記憶を重ね合わせる記述を残している。

石造くりが鼠色にさびて壊はれかゝつた有様には千古の歴史が籠るであらうが黙して語らない。唯だその下の雑沓こそ昔ながらのそれであらう。（「福州小観」）²⁴

井然たる大通その極まる所山のやうに大きな城門が峙へる。北京は全く門の町である。そして門が好きであつた羅馬でさへも、厳めしさに於ては北京に敵はない。（「北京の追懷」）²⁵

北京城壁の上は二頭立の馬車が通れると言つて有名なものだが大きいのが自慢ならば埃及のピラミッドと同じに、全く懸價の無い所だ。私は北京の外廊の永定門の偉大な城壁を汽車の中から眺めた時に直ぐ埃及が連想された。（同前）²⁶

このように、ローマ、エジプトの古跡と比較して、北京城門の特徴と壮大さが表現されている。さらに、台湾の城門を取材する作品も制作された。（図 1-15）新竹の城門について、石川はこう述べている。

新竹の東門は城門らしい佳い形を遺して居る。併し前の濠に架けた橋は安芝居の道具立の如うで城門の品位を藪なからず損ふ。幸ひ川岸通りの柳が冬の色を罩めて落着きを見せてくれるので助^{ママ}から。（「新竹から竹東」）²⁷

このことから、彼が描いた台湾の城門は、巨大な建造物ではなく、周りの自然と融和している懐古的景色として捉えられたと考えられる。彼は旅行者として、さまざまな異文化と出会い、時代の変遷を感得することができた。

石川欽一郎は台湾に西洋画を初めて紹介し、多くの弟子を育成した人物と位置付けられてきた。しかし筆者は、石川の創作を分析する際に、教育者というより、旅行の画家であることを優先させる。だからこそ、目の前の景色と過去に見た景色を比較することができた、と考える。要するに、旅する画家の創作とは滞在先の空間と時間を越えたものであり、自らの糧を求め続ける創造的活動であったように思われる。

本節では、台湾における作品と歴史を中心にして、植民地美術と旅行活動との関連性に焦点を絞り、考察を加えた。そこで、旅行における空間と時間の影響や制約を指摘した上で、画家が創作する経緯の究明を試みた。一概には言えないが、そのような台湾での旅の経験は、決して例外的なものではなく、むしろ同時期に、台湾を含む東アジアに行った日本人画家たちに共有されていたのではないかと思われる。

第二節 写真と旅行

19 世紀後半、写真術が日本に紹介されて、次第に普及した。その頃から写真と絵画のさまざまな関係について、木下直之氏は「結婚」という言葉で表現している²⁸。それは写真と絵画が役割を重ねたり、互いに影響を与えたりしていた関係が「結婚」の状態と似ているからである。まずは、19 世紀後半の例について検討しよう。

狩野派から出発した画家下岡蓮杖（1823－1914）は、1867 年横浜に写真館を設け、1876 年にパノラマ画《台湾征討図》を制作した。それは 1874 年の台湾出兵での戦争の場面を描いたものであり、そのとき従軍記者であった岸田吟香（1833－1905）の体験談と、写真家松崎晋二撮影の写真を参考にし、画面上に巧妙に取捨選択して描写したと指摘されている²⁹。

島霞谷（1827－1870）は、1860 年代幕府の蕃書調所に入所し、西洋人から写真術を学んだ。日本写真史の黎明期に写真をもとに油絵を制作したことで知られる一人である。彼の作品として、例えば《庭に立つ女》などが挙げられる。これによって、写真が絵画の原図となる、ポーズや構図の決定に役立つ、絵画の新しい主題を開拓したと指摘されている³⁰。しかも当時は退色しやすい写真より、油絵の方が長く保存することが可能であったため、写真を利用して作品を制作する事例が増えたのであらうと考えられる。写真によって絵画

を作成し、あるいは絵画の視点によって写真を写すということが多い時期だったが、やがて 20 世紀になると、写真と絵画は別々の道を歩いていく。

ここで注目すべきなのは、旅行した画家の資料を見ると、写真を使って作品を制作する例がみられることである。昔の旅行と比べてみると、所持品として決定的に変わった存在はカメラである。例えば戦前における大観の旅行携行品の中には、ドイツのフランケ & ハイデッケ社製の二眼カメラ・ローライコードが見える³¹ (図 1-16)。本節では、筆者が着目している東アジアを旅行した画家について、写真と絵画の関係はどのようなものだったのか、写真が画家によってどのように利用されていたのか、について検討したい。

1. 写真による肖像画—石川欽一郎、金森南耕、小早川秋聲

石川欽一郎は、日露戦争の時に通訳官として満洲に渡った。その時の総参謀長兒玉源太郎 (1852-1906)、と参謀官福島安正 (1852-1919) の、二人の息子も戦争に送られた。しかし、福島の息子二郎は戦死した。そして、石川はこの福島の息子の肖像画を描くことになったのだが、そのことについて以下のように述懐した。

その年の末、私は営口に居るだが、二郎さんの写真を福島さんから送られたから、それによつて小さな肖像画を描いて、幸便に託して沙河滞営中の福島さんの許へ贈つた。福島さんから来た札の手紙に、一見して思はず落涙したとあつた。まさか私の描いた肖像によつて親子の対面をしようとは予期されなかつたに違ひ無い。然かもこの対面は、兒玉さんの場面に比べて、更らに劇的情調の深かつたことが察せられる。³²

ただの逸話で、作品も残されていないが、石川が写真によって、生々しい肖像画を描いたことは想像にかたくない³³。

金森南耕 (1880-1935) は 1913 年、1916 年に台湾を旅行した。彼の作品《玉臺花》(1913 年) (図 1-17) と、1916 年に台湾施政 20 年を記念して行われた勸業共進会の際に出版された『共進会紀念台湾写真帖』掲載の芸者の写真 (図 1-18) と比較すると、ほぼ同じ構図で、容貌などの共通点が見て取られる³⁴。写真集自体は金森作品より遅く出版されたが、恐

らくその写真はその当時よく通流していた芸者の写真の一つが用いられたと考えられる。金森はその種の写真をもって描いたのであろう。

小早川秋聲（1885－1974）は、1925 年台湾に渡り、同年《盲目の春》（図 1－19）を第 6 回帝展に出品した。台湾で出会った芸者をモデルとして描いた人物画であるが、作品制作に関連して時間を節約するために写真を写した場面が記述として残されている。

とは云ふものゝ全く私には時を持たないので、ほんの十分か十五分間、其もスケッチする訳にもゆかず、と云ふのは斯んな事になれないとポーズが如何しても無理が多くなるので二三カメラに入れた迄で。其間私は非常な人知れぬ努力がいつたのである、短かい時間に少々アルコールが滲みて居る私の頭脳へ順序よく然かも最速度でたゞみ込まなければならぬ氣せはしきは極度の神経の緊張と共に常ならぬ痛ましい迄に微細に神経を動かした、私共の体験する大なる苦勞は周囲の人には殆ど不感的であつたらうと思ふ。³⁵

旅行中の画家は自分のアトリエがない旅先において、限りある時間の中では作品を完成することが難しかったと考えられる。写真があれば、官展に出品できるほど作品の完成度を高めることに、頗る役立ったのであろう。

しかし、実際には写真を使って作品を仕上げたということは明らかに見えない。このことは、当時の美術家が、描写の対象の本質をどのように捉えるかという問題に直面していたことを示唆している。例えば、黒田清輝（1866－1924）は写真によって描かれた肖像画について批判している。

写真に依れる肖像画 今日迄肖像画と云へば十中八九までは写真に依って画かれたものだ、写真そのものがいゝ加減なもので決して機械のまゝに写されて居らない、（中略）誰でも写真を取る時には変な氣持がするものだ、機械の前に立つ時写される人の感覚が日常の感覚と異なる、ですからその人に似てない事がある、恁云ふ写真を土台として作るから到底肖像画らしいもののできる筈がない、是に加ふるに伎倆の拙劣を以てして、且つ注文者の無理な望みが加はる、かゝるが故に肖像画そのものとして面白いものは決して出来ない、

将来の肖像画（中略）肖像画と云うものは決して数分間に出来るものにあらず、多くの時日を費やすものだ、その間には写される人と写す人との意志の交換も出来やうし、画家も依頼者の外形に現はれた癖を十分に観取し、画面に書き表はす事が出来やうと思ふ、（中略）今日迄私の友人にしろ又先輩にしろ多くは、肖像の注文を受けた時には、唯写真の上塗をするやうな事をして居つた、彼等自らも美術品を作ると云ふ自惚を以て画かない、是は洵に事情止むを得ない事で、唯肖像画なりでは決して発達を遂げることが出来まい。³⁶

このことから、黒田清輝が写真を使って肖像画を作成することに、批判的な立場を示していたことが分かる。反対の理由は、写真を使うときに、像主が普通の像主でなく、また画家が画家であることを捨て、画家としての「発達」が阻害されるからであると述べられている。

2. 写真による風景画—竹内栖鳳、高島北海

竹内栖鳳（1864－1942）については1920年、1921年の中国旅行が知られている。その経路は神戸からまず上海、蘇州に赴き、江南方面に遊覧して汽車で北上し、北京、奉天などに寄り、朝鮮京城を経由し帰国するというものであった³⁷。この旅行によって数多くの作品、写生帖、写真アルバムが制作された。例えば1920年第2回帝展出品作《薰風行吟》と《槐下博戯》、京都市美術館所蔵の《上海写生帖》と《江南・山東写生帖》、白沙村荘橋本関雪記念館所蔵の写真アルバム『江山勝覧』などが残されている。

1920年、中国へ赴く栖鳳と家族合わせて9人は、当時高級品としてアメリカのイーストマン製グラフレックスという重いカメラ二台をもって、撮影したと伝えられる³⁸。

完全に同じカメラとはいえないが、当時使われた一眼レフレックスカメラというタイプは（図1－20）のようなものである。このようなカメラを使う際には、通例は被写体が撮影者の視線よりやや低い位置に置かれる。前述した大観所有の二眼カメラ・ローライコードを使用する時にも、同じような姿勢をとる特徴が見て取られる。

このことを踏まえて関雪の一行が写した写真を改めてみると、やはり少し撮影者の視線

より低い位置で撮影されたことが見て取られる。(図 1-21) しかしこれに対し、その写真に基づく絵画作品はむしろ高い視点から描出されている。また、写真では存在しなかった色彩が加わり、意図的に鮮やかに描かれてあったようである。さらに、人影が見えない写真に対し、暮らしている人々が登場し、その生活感が鮮明に描き出されている。

絵画作品と写真の差異は、栖鳳が抱いていた日本画についての持論に関わっていたと思われる。栖鳳はまず西洋画と写真について次のような見解を述べている。

(西洋画) 其画風斯ノ如キニ就テ、画ハ大体濃厚トナリ、写実ノ点ニ就テハ殆ント写真ト区別シ難キモノ少カラサル迄発達セリ。処デ一般ノ嗜好ハ、画ガ写真ト同様ナレバ画ヨリ写真見ル方可ナリト云フ風ニナリ、茲ニ絵画ニ対スル用意ノ一転スルニ至リ、
(中略) 日本画ガ写意ニ重キヲ置クハ感心ナリ。詰リ美術ハ詩歌的ノモノナラサレバ妙味ナシ。³⁹

このように栖鳳は絵画は、写真と同じように迫真に迫るものではなく、日本画には写意の一面があると訴えている。そして、日本画が陰影によりどのような方向を目指すべきなのかについてこう主張している。

西洋画でも無用の影を描いたものであつて、其様のは画面擾々、卑野に陥り、明暗の活用を覩ずして、煩雑極まる所から不快の念を抱かせる。此弊がある為に、近頃西洋でも、清楚淡泊な風致を備へた画風が起つて来た傾向がある。(中略) 要するに、我は所要に向つて陰影の活用を試み、彼は無用な方面の陰影を削る時こそ、今より一段進歩した時代なのでしやう。⁴⁰

而も翻つて南画などの点景人物を見ますと、唯無意義に点をうつたやうな人物が風景の蛇足となつてゐる。点景人物の生命を発揮した絵は甚だ少いやうです。私の習作が点景人物に於て成功してゐるとは決して言へないものですが、而も心持だけは点景人物を生かしてゐる考へでした。⁴¹

果たして写真家というよりも画家としての視線を用いて、色彩、点景人物を加えるという

目論見が見て取られる。例えば、中国を訪れた5年後の1926年に出品した《南支風色》(図1-22)は、このような作品であったと考えられる。日本画における写生と写意の二律背反について、栖鳳の旅行中の創作では写真を利用して対象物への写生を失わないうちに、写意の本領を発揮する策略が採られたと考えられる。

洋画であっても色彩、陰影の表現に乏しいならば、写真を乗り越えられないと栖鳳は批判する。それは1909年第3回文展の鹿子木孟郎の出品作《河原氏の肖像》(図1-23)に対する栖鳳の展評であった。彼が「鹿子木氏の画の如きは写真術が進歩して色彩まで自由に取扱ふやうになつた暁には当然消滅すべき運命を持つたものだ。写真に色彩を試みたといふに過ぎぬものだ」と警鐘を鳴らしている⁴²。

勿論、1920年に56才の栖鳳が重いカメラを携行するのは、家族の同行を得られたからである。日本画家高島北海(1850-1931)による1906年の中国旅行について次章でまた論じるが、栖鳳に対し、北海は途中で舟行、登山を行い、さまざまな険路を乗り越えたが、こう述懐している。

実は写真機を以て行くつもりですが、何しろ山路崎嶇で、又種板さしかへなどの便が全く無いから、非常に沢山持つて行かなければならぬといふ障碍もあるので、写真は残念ながら廃して写生に従つたが、又一方では景が大きくて写真に入らぬ景が多いので、写生の方がよかつたと思ふ。⁴³

北海は可能であればカメラを持って旅行をしようとするが、現実不便を感じて諦めるしかなかったと吐露した。しかし現地では撮影より写生に利便性があると強調している。

1932年、東京美術学校の「写真部」は学校の教員と学生によるクラブ活動として、七班に分けられていた。そして第六班については、「旅行、又は絵画的な記録写真に供したいと思います」という目標があった⁴⁴。実際に、掲載された写真(図1-24)は、中国旅行において絵画的な記録写真のようなものであったから、写真を手段とする旅行中の創作活動が続いていたと考えてもよいであろう。

以上のように写真を利用する創作の過程を詳しく記録した例は少なく、写真をもって作品を仕上げだという証言はさらに見られない。しかしながらカメラを持参して旅行した画家は決して少なくなかっただろうと考えられる。

1910年代からヨーロッパや日本には、画家が街角や野外で写生を行ったり、写真を撮影したり、あるいは画家たちが集団で記念写真を撮ったりすることはありふれたことであった。1920年代からカメラの小型化に伴い、旅先でのスナップも可能となっていた⁴⁵。

しかしこれに対し、東アジアの各地域に赴いた日本人画家が写生できる場所がいつも平穏な制作の環境であったとはいえない。アトリエがないだけでなく、特に時期や都市によって反日行動が激しく渦巻いている中国においてそのような配慮が必要であろう。近代画家の旅行携行品の中に新たに現れたカメラの存在は、旅行者の目としての役割を果たしたことが考えられる。

台湾、中国の女性人物像でよく見られる無表情な顔、静止した動作については、さまざまな先行研究で指摘されていたが⁴⁶、こうして画家が写真を使用した結果であるという可能性は否定できない。その一方で、風景画の創作において、竹内栖鳳のように、カメラの視線から画家の目が変わるように、写真の内容をよく吟味して取捨選択し、創作の方向に進むことを考えながら取り組んでいた姿勢が窺われる。

第三節 調査と審査を目的とする旅行—東京美術学校『校友会月報』をめぐって

本節は東京美術学校を中心として、旅行と創作について考察を試みるものである。周知のように、東京美術学校は、近代日本で美術教育と美術家養成において中心的な役割を果たした教育機関である。美術学校の教員、卒業生、また関係者たちは国内で強い影響力を持っており、また彼らが近代日本美術家の東アジア旅行である程度の割合を占めていたと思われる。その中で有名な美術関係者の一人として、美術学校第二代校長、天心岡倉覚三が挙げられる。序章の先行研究の検討ですでに述べたように、東アジアに目を向ける日本近代美術史の研究において天心は中心的な取り組みを始めたといえる。

しかしながら、近代日本美術家の東アジア旅行は、単に天心の思想の影響によってのみ説明されるものでなく、さらに美術学校という場所についても考えなければならない。つまり、これは先覚者の思想面だけの影響というより、学校の教育によっても動機を与えられたからである、ということができる。

それでは、東京美術学校と東アジア旅行との関係はどのようなものだったのか、東京美術学校の具体的な役割がどのようなものだったのか、という問題について東京美術学校『校友会月報』などの資料を通して分析を試みたい。

『東京美術学校校友会月報』（1909－1920 年）、後続誌『校友会月報』（1920－1933 年）、『校友会会報』（1933－1937 年）は、東京美術学校の教員、学生、卒業生などの校友に関わる動向が寄せられている校友会機関誌である。本節においてはとりわけ海外旅行の紀行や消息、卒業生の動静などを提供している内容は注目される。これを通観すると、東京美術学校に関する東アジア旅行の目的に関しては、概ね古美術調査と植民地での美術展覧会審査の二つに大別できる。

1. 古美術調査

1904 年－1905 年の日露戦争と 1910 年の朝鮮併合を契機として、東京帝国大学と東京美術学校の研究者は学術調査の目的を持って、朝鮮、満洲、中国への旅行を行った。例えば、1912 年、東京帝国大学教授であり、東京美術学校で建築学を教えた関野貞（1868－1935）と、東京美術学校図案科教授であった小場恒吉（1878－1958）は共に朝鮮へ出張している。小場は、1912 年から 1939 年まで朝鮮総督府の嘱託を受け、古蹟調査や壁画模写を行なうこととなった。（図 1－25）ほかにも楽浪漆器の専門家六角紫水、朝鮮美術展覧会に工芸品審査のため出張した田辺孝次などの調査が知られる⁴⁷。

小場は古蹟調査の成果を出版する一方、度々その所感を『校友会月報』に寄稿した。例えば漢詩「百濟懷古十二首」を詠んだが、その一「平濟塔」には「宝界捨身天運空、君王何事効蕭公、崢嶸徒築五層塔、留與敵人銘戰功」と叙している⁴⁸。石塔の塔身に、百濟が唐・新羅連合軍に敗北したとき、唐軍によって記念の銘文が刻された。小場はその歴史について追想している。手堅い調査でありながら詩興を呼び起こした旅行である。また、江西古墳壁画の模写についての見聞を述べながらこう記している。

大正元年関野博士が此三墓を発掘調査をされ大中両墓内に描いてある所の壁画を高句麗時代六世紀末の傑作として学界に報告せられてから一躍半島の名所となり、朝鮮見

学には必ず其名を列記せらるる様になったのである。⁴⁹

関野の調査をきっかけに、その古墳が名所旧跡として名高くなったと研究成果が社会的な貢献につながったというのである。

さらに注目すべきことは、小場が朝鮮江西の古墳を模写した壁画と、日本の考古学者が招来した古美術品などを、その後朝鮮を訪れた同校の教員や学生たちが、京城の李王家博物館で見逃さずに観覧したことである。つまり、彼らは現地で古跡を見学しただけでなく、朝鮮の博物館で小場の功績を、もう一度見て学習したのである。

例えば、1926年鍛金部四年の学生伊藤英一は朝鮮、満洲を旅行し、その体験を寄稿した。彼は下関から釜山へ赴き、慶州、京城を訪れ、「総督府博物館に至り藤田学士の朝鮮美術概説を聴き先輩小場先生の朝鮮美術整理統一の偉業を見るなり。景福宮内修政殿の大谷光瑞師将来西域古芸術品を見て」と記している。また江西の古墳に寄りさらに満洲に向かい、「旅順博物館に至る。（先輩この館にもあり）本博物館にも光瑞師将来の西域芸術品あり」と旅順博物での印象を記述した⁵⁰。その後1934年油画科三年の寺田春一は美術学校の推薦を得て、至誠会の満鮮旅行団に参加したのだが、朝鮮と満洲における美術、考古、民俗の見学に際しては同様の関心を寄せたことが読み取られる⁵¹。旅順関東庁博物館、奉天故宫博物館、平壤府立博物館、京城総督府博物館、慶州石窟庵などについての見聞を熱心に述べている。

教員の旅行については、工芸史を教えた田辺孝次が1929年の朝鮮旅行で、京城において大谷光瑞将来の壁画と小場の模写を実見した⁵²。金工史の香取秀真の同年の朝鮮、中国旅行にも同様の傾向が見て取られる。さまざまな古跡、博物館、また骨董屋などを巡り、工芸品を中心に調査を進めた香取はこう目論見を記している。

今まで画家先生で支那へ行くものは甚だ多いが、それは景色を写しに行くだけであつて、吾々が今度感じたやうなことは未だ聴いたことはないのであります。吾々工芸家は是非とも行かねばならぬと思ふ。⁵³

香取は画家だけではなく、工芸家も東アジアの取材調査に出向くべきだと呼びかけている。このほか東京美術学校卒業生であり、漆芸家であった溝口三郎は、1926年に慶州、平壤、

京城などにおける調査の紀行を寄稿した。(図 1-26)

前述したいくつかの場所において、例えば彼らが記念写真を撮影した慶州石窟庵の写真は繰り返し登場する。(図 1-27) このように東京美術学校関係者の朝鮮ないし満洲の旅行路線は、主として古跡、博物館などに沿って決められたと考えられる。このことから、東京美術学校の教員と学生の朝鮮旅行に関する経路や拠点が成り立っていたと思われる。すなわち、朝鮮と満洲などへの旅行は、あたかも前人の足跡を追うようなものとなるのである。

一方、中国の古美術を調査した例については、周知のように、大村西崖(1868-1927)と関野貞が代表的な人物である。1921年に大村が初めて行った中国旅行は、校長正木と、西洋画科卒業生であり、北京の加藤洋行に勤めた栗原誠(1888-1974)と、上海で同校の学生だった汪亞塵などの人たちに助力を得ることで成立したと思われる。正木が西崖の要請により公使館に支援を要請する依頼文書を送り、旅行の便宜を頼んだ経緯が知られている⁵⁴。このほか天心岡倉覚三、関野貞などの中国調査と旅行についてすでに多くの先行研究がなされている⁵⁵。ここに贅言をする要もない。

ただ注目すべきなのは、朝鮮と満洲旅行のように、彼らの見聞が『校友会月報』など雑誌への寄稿、あるいは講演会を通して広がることである。大村と栗原は中国における見聞を、しばしば『校友会月報』に寄稿している。彼らの見聞が教えることは、美術品収集の傍ら、仏教石窟を探訪し、または中国人画家と骨董商などを訪い、考古と美術の調査を事とする旅行の実際である。

以上述べたように、調査に関する情報や興味の伝達、意識の鼓吹には、『校友会月報』は大きな役割を果たしていたのである。

2. 植民地における美術展覧会審査

植民地での美術展覧会の審査員についての資料が、吉田千鶴子と江川佳秀との研究により公表されている⁵⁶。その一方で、吉田の研究によると、中国、朝鮮、台湾からの美術留学生の多くは、帰国後美術界で、また美術教育において指導的役割を果たした。

注目すべきなのは、審査を目的とした旅行は、画家が機会を生かして写生により取材をしたにもかかわらず、それほど自由度が高い、ゆとりがある旅ではないと思われる。例えば、帝国美術院会員であった日本画家荒木十畝（1872－1944）は、1935 年台湾美術展覧会（以下、台展と略記）の審査のため台湾へ渡った。その旅行と写生について画家はこう述べている。

自分は審査員といふ用務を帯びてゐるので、さう勝手な遊びをしてゐる訳にも行かず、展覧会の方を済ませてから只僅十日余、馳足の見物をして来た丈だから写生などもほんとうに二三枚しかして来なかつた。

写生が出来ない為めの用意に活動写真機を持つて行つてゐたら、大概は之に納めたり、其他は特産の鳥や蝶などの剥製を買つて来たりした。⁵⁷

画家の旅行における写真の使用については前述したが、十畝のように審査のため忙しい場合には、写真を利用するのはやむをえない手段であつたと考えられる。

東京美術学校の助教授を務めた洋画家・伊原宇三郎は 1936 年 10 月に第 10 回台展の審査員を担当した。伊原の台湾紀行について（表 1）を作成する。20 日間ほどで台湾の北から南まで巡ったが、その印象について彼はこう記している。

此度の台湾旅行は、台湾美術展審査の為の招聘なれば、聊か公式の性質を帯びるは余儀なけれども、船中への多数記者のインタビュー、駅頭カメラ班の包囲など、一美術家を迎ふるには、聊か物々しきに過ぎたり。旅行には汽車の一等のパス、剩へ、総督府より随行員を付して呉れるに到つては、有難けれど、こんな大名暮しが一寸でも身に染みたら、一リケッパイ、身の毒だ必ずとも狂れるでないぞ、と腹の中の紐だけ諦めておく。⁵⁸

審査員として丁寧にもてなされたが、旅中思いのままにならない一面があつたと胸中が察される。

伊原は、10 月 3 日に台北に着くと、「従来の習慣からすると、台北着直ちに台湾神社に詣で、次いで総督、長官、局長に到着の挨拶に行く筈だが」、都合により後回しされた。同月

15 日に他の審査員とともに台湾神社に参拝し、同日夕に長官主催の晩餐会に招かれた。このことから審査員の台湾旅行において既定路線が決められていたことが窺われる。なお、同月 18 日には同じく審査員であった梅原龍三郎（1888－1986）は伊原とともに台湾人女性を写生したが、その旅行に関わる作品も知られている⁵⁹。

一方、朝鮮美術展覧会（以下、鮮展と略記）への審査の機会を活用し、朝鮮を巡遊した画家も少なくない。例えば、吉田千鶴子が矢澤弦月の日記を考察したところでは、東京美術学校講師を務めた矢澤は、1938 年 5 月京城に赴き鮮展の審査を担当したが、審査終了後の 6 月には、京城市内、平壤、公州、慶州などの名所旧跡を訪れており、途中で揮毫の依頼にも頻繁に応じた⁶⁰。

東京美術学校教授の田辺至は 1928 年と 1929 年朝鮮に渡り、鮮展西洋画部の審査員を担当し、美校同窓会も出席したが、その後平壤の古墳などを訪れ、開城に行つて《開城風景》を創作した⁶¹。翌年には慶州に赴き、新羅の古蹟と博物館を訪れ、「前に云つた開城あたりと、此の佛国寺あたりが、朝鮮で写生地として勧め得るかと思ふ」という写生地の提案を呼びかけている⁶²。

さらに、東京美術学校の教員ではないが、鮮展審査を契機として朝鮮を旅行した画家としては以下の三人が挙げられる。まず、1931 年と 1932 年鮮展東洋画部の審査を担当した池上秀畝は、1932 年には次のような目論見があつたことを記している。

昨夏、朝鮮美術審査の帰りに初めて金剛山を探つた今夏また同じ機会を得て再び赴いた。前回には大体の山容を写して来たのであつたが、今回は金剛長画卷をつくる必要から主として寺院の建築物等について注意を払つた。⁶³

旅行の機会を生かした秀畝は、1931 年には朝鮮から帰国後、前年の中国旅行で創作した作品を含めて、7 月に銀座資生堂で金剛山十趣・廬山十趣画展を開催した⁶⁴。1932 年彼は 5 月 25 日京城から金剛山への夜行列車に乗ったが、29 日を日付と付したスケッチ（図 1-28）が残されており、少なくとも 4 日間は金剛山に滞在したと分かる。鮮展審査を契機として金剛山を訪れた画家としてほかには満谷国四郎、児玉希望がいると判明した⁶⁵。

秀畝と同年に鮮展審査員を務めた川崎小虎はその後、満洲まで足を伸ばした。旅行の目的については「新興国の気分を瞥見したいのと写生をする為であつた」と観光と取材のた

めであったと述べている⁶⁶。また取材の成果としては慶州を題材として創作した、第 12 回帝展出品作《荒涼》（東京芸術大学蔵）が知られている。

院展系の速水御舟は、「朝鮮には是非一度行つて見たいと思ひながらその機会を得ないで残念に思つてゐたところ、今年（1933 年）帝展の松岡映丘氏と共に朝鮮美術展覧会よりの招待を受け、はからずも年来の希望を達することが出来た」と述べており、ようやく旅行機会を得た彼が慶州石窟庵を探訪し、その石像の美しさに魅せられたと伝えている⁶⁷。

東京美術学校の教員をはじめとする画家たちが東アジアを旅行した活動については、こうした古美術の研究、あるいは朝鮮、満洲や台湾の美術展覧会の審査を目的としての旅行であった。つまり、日本政府あるいは植民地の総督府に支援された場合が多い。このことから規定の旅程が組まれていた一方、画家の側にはそれから脱出して自ら各地を駆け巡りたいという目論見が見て取られる。

3. 東京美術学校校長正木直彦の活動と影響

東アジアへの旅行と旅中の活動について、校長であった正木直彦（1862－1940、校長在職 1901－1932）は、直接間接に大きな影響力を発揮した人物だったと考えられる。前述した大村西崖や学生に支援を行った経緯があり、また、東アジアへの旅行と同地域の美術についての講演や寄稿が知られている。

天心に続いて校長を務めた正木には、東アジアにおける学術研究と交流の取組を組織的に行う姿勢がみられる。彼は欧米の博物館や大学において東洋学の研究成果が現れたことに対して懸念を抱き、日本では東アジアにおける考古学に取り組むとともに、政府や民間の援助を求め、博物館を建てるなどが急務であると訴えた。

此調子ですゝ^{ママ}で行けば臆て東洋の事は西洋に行つて学ばねばならんといふやうな奇跡が生じて来るかも知れない、馬鹿らしい事ではないか。殊に支那の研究に至ては美術の方面からいふと尤も必要を感じて居るのであるから、我々は該研究が我美術社会の手によりて完成せられん事を切に祈つて止まらないのである⁶⁸。

正木は 1924 年 12 月対支文化事務局主催の南支旅行団の団長として、文部省直轄学校教授 2 名、生徒 20 名を率いて上海、蘇州、香港、広東、台湾、琉球などを巡ったが、帰国後、国華俱樂部総会にて「南支那旅行談」を講じた⁶⁹。そこで彼は従来日本人が北京を主とする中国の北部（北支）と、揚子江流域につながる中部（中支）に馴染んでいることに対し、その南部地域（南支）に対する認識を問題にする。植民地の台湾には、中国人が数多く滞在し、南支と交通が密接なので、「将来我国の南方支那に対しては支那人に助力して其開発を促進せしめ、共存共栄の策に出でなければならぬと云ふ感じが其土地へ参りますと自然と起つて来ます」と結論づける。

また、1927 年 10 月正木は外務省文化事業費を以って派遣され、朝鮮の慶州、京城、平壤などに足を運び、さらに奉天、北京に至った。帰国後にはまた旅行談の会を催し、さまざまな旅先を紹介したが、「支那では軍人でも音楽をやる役人でも画をやると云ふやうな処が上流社会の面白い処であります」と中国文化の様態について述べ、「支那を知る為には是非出掛けて行つて貰ひたい、幸ひ此の学校にも支那から来て居る留学生の方もいるから此れ等の方から種々知る事もいゝが又自分で出かけて行く事も必要であると思ひます」と中国旅行の要を訴えかけている⁷⁰。美術学校において共通理解と一致協力を図り、東アジアにおける拠点を開拓する姿勢が窺われる。

勿論、正木直彦が頻繁に中国へ出張したことは、単に古美術の研究ではなく、文化外交の目論見もあって、美術交流を行う狙いがあったと考えられる。周知のように、1920 年代から始まった日華絵画聯合展覧会と、1928 年の唐宋元明名画展覧会の開催、及び 1926 年東方絵画協会の成立などは戦前の日中美術交流の頂点をなすものであった。正木はそうした事業のために何度も中国に渡って美術交流を促進した⁷¹。正木が述べた「上流社会の面白い」とは、美術の話題で中国の官僚と談笑することができたという感想である。こうした正木が外交官補を前にしても講演を行なったことには理由があることが理解できる⁷²。美術は外交において非常に役立つものであると彼は理解を求めていたのである。

一方、東京美術学校の教員の中から、鮮展と台展に派遣する審査員の人選を一任されるのは、正木を嚆矢とすることが知られている⁷³。さらに、正木は 1934 年日満合同美術展覧会の開催と、満洲国皇帝に献上画を呈する企画に参加し、自ら満洲に赴いた。1936 年満洲国皇帝溥儀が来日し、帝室博物館を見学するに際しては、正木が関与している⁷⁴。

以上述べたように、正木直彦は東京美術学校校長を務めた間に、同校が東アジアの美術に関する研究と交流の拠点としての役割を担ったものとして注目に値する。

従来、東アジアの旅行活動については、天心岡倉覚三の影響が大きいと注目されているが、本節では、天心の影響よりも、1910年代から30年代における正木、教員、学生の旅行を改めて考察した上で、東京美術学校と東アジア旅行との関係を重視することになった。このことから、美術学校の関係者の旅行は、国家の事業として東アジアの美術の研究を推進するという国策的な側面が強い傾向があったと考えられる。

ただ、東京美術学校の学生の場合は、主として国内で修学旅行を行った。学生たちが海外へ旅行する機会はほとんどなかったが、もしそのような場合には古美術の見学を目的として旅行したことが確認された。つまりそれは、学校の美術教育に影響されており、修学旅行の延長線上に位置したと考えられる。これと比較すると、卒業生のなかには就職のために朝鮮、満洲、台湾などへ移住した者が多かったと思われる。例えば1910年東京美術学校の教員である寺崎広業は、横山大観などと同行し北京に着いた時に、出迎えの人の中に卒業生四人がおり、「北京通の人を北京の案内として寄越して呉れました」と記している⁷⁵。東アジアの各地に赴任している彼らには、現地で美術学校関係者を応接する役割を期待されていた。

一方、教員の東アジア旅行は、古美術調査と展覧会審査を契機として行なわれた場合が多い。とくに審査員としての訪問がかなり注目を集め、仕事の関係先と行動様式が浮かび上がった。その一方で、教員にはあらかじめ取材旅行を計画に取り込んだ創作の方針も看取される。

こうして卒業生の就職や教員の展覧会の審査などの活動を含めて考えるならば、旅行という言葉を使う代わりに、むしろこれは「移動」というべきであろう。東京美術学校の関係者が東アジアに移動することはまるでネットワークのような繋がり of 進展であり拡大であるとみてよいと思われる。

天心岡倉覚三が亡くなる1910年代まで、日本美術院同人の旅行はインドを、そして天心の古美術調査は北京、龍門など中国の北部地方を中心としていた。しかしその後、東アジアにおける旅行と美術交流は、中国各地へ、朝鮮、台湾などの植民地へと拡大し、一層拍車がかかったことについて、東京美術学校が演じた役割を見逃してはいけぬ。

小結

本章では日本人画家の東アジア旅行と創作の実相を究明することを目的とした。その旅行と創作には、過去の旅行経験と東アジアでの異文化体験を重ねあわせること、鉄道や写真機の利用、また調査や審査の目的などの特徴がみられる。したがって本章では、東アジア旅行において地域と文化の重なり合い、創作方法の近代化、外的権力の作用などの存在と機能を分析した上で、その図像がいかに生成してきた複雑な一端を解明した。従来の日本人画家の東アジア旅行と比較するならば、こうした特徴を帯びた旅行活動と創作意識は、日本美術史上では未曾有の高揚が示していると考えられる。

明治維新以来、大日本帝国において推進された美術の近代化、制度化は一応の完成を見た。しかしながら、大正期から昭和初期にかけて、美術界は西洋美術の新思潮を積極的に導入している一方、帝国の発展に基づき、新たな東洋美術の発展を追及し、旧来の境界を突破していた。画家たちが東アジアの遺跡、博物館などを訪れたのは観光名所であったからだと思われる側面があるが、同時に東洋美術史の軌跡を探し求め、確認していたのではないかと考えられる。

日本人画家たちが東アジアの風景を探り、その図像を描出しようとする理念は、こうした取材調査、あるいは官展審査のように国家的任務として課された旅行を通じて具象化できることであった。本章に示したように、その旅行と創作には多元的要素を考えなければいけない。それでは、いかなる図像を描出したのか。それは次章の課題である。

-
- ¹ 本章の第一節と、第二節の部分は、筆者が 2007 年に提出した国立台湾大学芸術史研究所の修士卒業論文がその原型であり、また第一節は明治美術学会 2011 年度第 4 回例会で口頭発表をした内容を加筆修正したものである。
- ² 『旅程と費用概算』博文館、1931 年、590 頁。
- ³ 蔡龍保「日治時期台湾鐵路与観光事業的發展」『台北文献直字』142 号、2002 年 12 月、69－86 頁。
- ⁴ 曾山毅『植民地台湾と近代ツーリズム』青弓社、2003 年。
- ⁵ 蔡家丘『草枕：日治前期日本来台書画家的創作与遊歴（1908－1927）』国立台湾大学芸術史研究所碩士論文、2007 年。
- ⁶ 同前注。
- ⁷ 「來台画伯多於鯽」『台湾日日新報』1915 年 1 月 8 日漢文版 3 面。
- ⁸ 「溪仙画伯抽籤會」『台湾日日新報』1909 年 5 月 15 日 5 面。富田溪仙「雜記帳（27）」1909 年 5 月 2 日、福岡県立美術館編『富田溪仙資料目録：平成六年度歴史資料調査』福岡県立美術館、1996 年に収録。
- ⁹ 林錫慶編『東寧墨蹟』東寧墨跡編纂会、1933 年。
- ¹⁰ 「題那須豊慶南清画譜」『台湾日日新報』1913 年 1 月 21 日漢文版 6 面。
- ¹¹ 石川欽一郎「廈門と汕頭」『台湾時報』1927 年 2 月、58－60 頁。
- ¹² 富田溪仙「雜記帳（27）」1909 年 6 月 14 日、6 月 19 日、「雜記帳（32）」同年 6 月 21 日、「雜記帳（36）」、『富田溪仙資料目録：平成六年度歴史資料調査』前掲書。
- ¹³ 富田溪仙「支那旅行の話」、下店静市編『溪仙八十一話』改造社、1925 年、115－116 頁。
- ¹⁴ 木村莊八「雲崗の生活」『文芸春秋』15 卷 14 号、1937 年 11 月、210 頁。
- ¹⁵ 石井柏亭「朝鮮支那の旅行者に」『絵の旅 朝鮮支那の巻』日本評論社出版部、1921 年、19－20 頁。
- ¹⁶ 新城常三『庶民と旅の歴史』日本放送出版協会、1971 年、58－61 頁。
- ¹⁷ 樋口清之『旅と日本人』講談社、1980 年、142－143 頁。
- ¹⁸ 『日本美術年鑑 昭和 12 年版』国書刊行会、1996 年、150 頁。
- ¹⁹ 檜原益太「安平の竹筏」『台湾日日新報』1920 年 4 月 16 日 4 面。
- ²⁰ 石川寅治「船と水を描き続ける八十五翁」『東京夕刊』1960 年 2 月 16 日。

-
- ²¹ 紫瀾会の一員「写生行」『台湾日日新報』1910年1月30日5面。
- ²² 石川欽一郎「汕頭遊記」『台湾日日新報』1927年2月13日1面。
- ²³ 児島薫「画家たちの西洋体験とアジアのまなざし」『豊田市美術館紀要』3号、2010年、23－32頁。
- ²⁴ 石川欽一郎「福州小観」『台湾日日新報』1926年2月7日1面。
- ²⁵ 石川欽一郎「北京の追懷」『台湾日日新報』1926年4月13日1面。
- ²⁶ 石川欽一郎「北京の追懷」『台湾日日新報』1926年4月14日1面。
- ²⁷ 石川欽一郎「新竹から竹東」『台湾日日新報』1926年12月9日1面。
- ²⁸ 木下直之『写真画論 写真と絵画の結婚』岩波書店、1996年。
- ²⁹ 木下直之「台湾戦争図再々考」『近代画説』20号、2011年、23－43頁。
- ³⁰ 木下直之『写真画論 写真と絵画の結婚』前掲書、38－47頁。
- ³¹ このカメラは1933年から製造されているものである。大観の中国旅行には未だ出てないが、戦前すでに使用が始まったことが察される。ローライコードについて、アサヒカメラ編『世界のカメラ；1965』朝日新聞社、1964年、183頁を参照。
- ³² 石川欽一郎「思出の記」『台湾時報』1929年4月、68－69頁。
- ³³ 『石川欽一郎展：明治水彩画の先達・台湾洋画の父』静岡県立美術館、1992年、図版2、138頁。
- ³⁴ 「台湾芸妓」『共進会記念台湾写真帖』台湾日日新報社、1916年、頁付けなし。同じの写真が西川満『台湾縦貫鉄道』人間の星社、1978年の表紙にも使用された。
- ³⁵ 小早川秋聲「帝展へ出品した制作は台湾からのお土産（下） モテルは阿桂と雪玉の二校書」『台湾日日新報』1925年11月5日夕刊3面。
- ³⁶ 黒田清輝「肖像画作法座談」『成功』13巻6号、1908年5月、東京文化財研究所企画情報部編『黒田清輝著述集』中央公論美術出版、2007年、401頁から引用。
- ³⁷ 京都市美術館編『竹内栖鳳の素描：資料研究』京都市美術館、1981年。
- ³⁸ 田中日佐夫『竹内栖鳳』岩波書店、1988年、298頁。
- ³⁹ 「竹内栖鳳君演説」『京都美術協会雑誌』110号、1901年8月、3－4頁。
- ⁴⁰ 古香生「将来の日本画（十五）竹内栖鳳画伯の談（下の一）」『日出新聞』1903年9月21日、『栖鳳芸談 「日出新聞」切抜帳』前掲書から引用、118－119頁。

-
- ⁴¹ 「栖鳳氏の槐下博戯」『日出新聞』1920年10月13日、『栖鳳芸談 「日出新聞」切抜帳』前掲書から引用、295頁。
- ⁴² 竹内栖鳳「公設展覧会雜観（下）」『日出新聞』1909年11月21日、『栖鳳芸談 「日出新聞」切抜帳』前掲書から引用、141頁。
- ⁴³ 高島北海「清国探勝談（下）」『美術新報』5巻23号、1907年2月20日3面。
- ⁴⁴ 東国雄「写真部記事」『校友会月報』31巻6号、1932年12月、39－40頁。
- ⁴⁵ 『旅へのあこがれ—画家たちのグランド・ツアー』展図録、目黒区美術館、1997年、16頁。
- ⁴⁶ 例えば廖瑾瑗「台湾近代画壇の「ローカルカラー」—「台湾美術展覧会」東洋画部を中心に—」、岩城見一編『芸術／葛藤の現場 近代日本芸術思想のコンテクスト』晃洋書房、2005年、190－222頁。ラワンチャイクン寿子「台湾の女性「日本画家」—陳進筆《サンティモン社の女》をめぐって—」『美術史』165冊、162－176頁。
- ⁴⁷ 吉田千鶴子『近代東アジア美術留学生の研究—東京美術学校留学生史料—』ゆまに書房、2009年、71－78頁。
- ⁴⁸ 小場恒（吉）「百済懷古二十首（承前）」『校友会月報』20巻2号、1921年6月、23頁。
- ⁴⁹ 小場恒吉「再び江西古墳壁画摸写に就いて」『校友会月報』29巻8号、1931年3月、3頁。
- ⁵⁰ 伊藤英一「朝鮮満洲古美術研究旅行案内」『校友会月報』25巻2号、1926年5月、17－19頁。
- ⁵¹ 寺田春一「満鮮旅行報告（一）」『校友会会報』3号、1934年12月、24－32頁、同「満鮮旅行報告（二）」『校友会会報』4号、1935年2月、32－39頁。
- ⁵² 田辺孝次「朝鮮古美術行脚記」『校友会月報』28巻3号、1929年7月、6－11頁。
- ⁵³ 香取秀真「朝鮮支那旅行談」『校友会月報』28巻3号、1929年7月、5頁。
- ⁵⁴ 東京芸術大学百年史刊行委員会編『東京芸術大学百年史 東京美術学校篇 第3巻』ぎょうせい、1987年、95頁。
- ⁵⁵ 『岡倉天心全集』平凡社、第3巻と第5巻、1979年。藤井恵介〔ほか〕編『関野貞アジア踏査』東京大学総合研究博物館、2005年。
- ⁵⁶ 吉田千鶴子『近代東アジア美術留学生の研究—東京美術学校留学生史料—』ゆまに書房、

2009 年。江川佳秀「旧関東州における展覧会制度」『豊田市美術館紀要』3 号、2010 年、33－53 頁。

脱稿後、児島薫「朝鮮美術展覧会、台湾美術展覧会の「内地」からの審査員について」(『東京・ソウル・台北・長春 官展にみる近代美術』福岡アジア美術館、2014 年、192－194 頁)において審査員たちが互いの接点を持ち、いかに中央画壇の動向を反映したかということが論じられ、薛燕玲「異域の旅—日本統治期に日本から台湾にきた画家の遊歴の足跡とその作品をめぐる初歩的研究」(同図録 187－191 頁)において審査員の台湾旅行についての概略が発表された。

⁵⁷ 荒木十畝「台湾風物ところどころ」『塔影』11 卷 12 号、1935 年 12 月、4 頁。

⁵⁸ 伊原宇三郎「台湾旅日記」『美之国』13 卷 3 号、1937 年 3 月、14－16 頁。

⁵⁹ 梅原龍三郎《台南孔子廟》、《台湾少女》『みづゑ』389 号、1937 年 7 月。

⁶⁰ 吉田千鶴子『近代東アジア美術留学生の研究—東京美術学校留学生史料—』前掲書、95－100 頁。

⁶¹ 田辺至「滞鮮日記」『美術新論』3 卷 7 号、1928 年 7 月、74－78 頁、《開城風景》、頁付けなし。

⁶² 田辺至「朝鮮」『美術新論』6 卷 7 号、1931 年 7 月、120－122 頁。

⁶³ 池上秀畝「朝鮮金剛山」、齋田元次郎編『旅：絵と随筆』塔影社、1932 年、25 頁。

⁶⁴ 「池上秀畝氏三名山展」『美之国』7 卷 8 号、1931 年 8 月、92 頁、三は誤植。《金剛山》に関する作品は同号口絵に 2 点、『旅：絵と随筆』前掲書に 3 点、また資生堂企業文化部編『資生堂ギャラリー七十五年史：一九一九～一九九四』資生堂、1995 年、114 頁を参照。

⁶⁵ 満谷国四郎「朝鮮」『美術新論』8 卷 8 号、1933 年 8 月、42 頁。児玉希望「朝鮮を旅して」『美之国』12 卷 7 号、1936 年 7 月、44－46 頁。

⁶⁶ 川崎小虎「新満洲国瞥見」『旅：絵と随筆』前掲書、87 頁、満洲作品 1 点。

⁶⁷ 速水御舟「慶州石窟庵を見るの記」『美之国』9 卷 7 号、1933 年 7 月、32－34 頁。

⁶⁸ 正木直彦「東洋考古学研究の急務」『しきしま』1 卷 4 号、1911 年、1－2 頁。

⁶⁹ 正木直彦「南支那旅行談」『校友会月報』23 卷 8 号、1925 年 3 月、1－4 頁。

⁷⁰ 正木直彦「支那旅行談」『校友会月報』26 卷 8 号、1928 年 3 月、9 頁。

⁷¹ 鶴田武良「日華(中日)絵画聯合展覧会について—近百年来中国絵画史研究七一」『美術

研究』383号、2004年8月、1-33頁。

⁷² 正木直彦「十三松堂先生閑話録（十七） 外交官補として海外に派遣せられんとする人々に」『校友会月報』30巻1号、1931年4月、1-5頁。

⁷³ 吉田千鶴子『近代東アジア美術留学生の研究—東京美術学校留学生史料—』前掲書、86-91、120-124頁。

⁷⁴ 河村一夫「鄭孝胥と交渉のあった日本各界の人々（上）—主として正木直彦及び画壇との交渉について—」『政治経済史学』243号、1986年7月、1-8頁。飯野正仁「〈満洲美術〉年表」『「帝国」と美術—一九三〇年代日本の対外美術戦略』国書刊行会、2010年、641-642頁。

⁷⁵ 「広業先生支那漫遊談」、天籟会同人編『広業余芳』天籟会同人事務局、1925年、9頁。

第二章 1910年代－30年代における日本人画家の東アジア旅行と風景画

東アジアを旅行した人々の紀行には、「南船北馬」への言及が頻繁に現れている。さらに画家の作品として「南船北馬」を風景画のタイトルとしたものも少なくない。その傾向は単に「東洋趣味」や「支那趣味」より発想されたとして十分に説明できることではあるまい。むしろ旅行体験と地域文化などが絡んでいる葛藤から現れたのではないかと想定される。本章ではそれを踏まえて、南方と北方の地域における画家の旅行と風景画創作について考えていきたい。

第一節 南と北の旅―「南船北馬」の紀行と創作

1. 「南船北馬」の流行

「南船北馬」とは、地理的特性によって中国を南北に分けて、各々が船や馬を伝統的交通手段として使用することに由来する社会的文化的な差異を示す用語として知られている。辞書には中国で前2世紀に成立した思想書『淮南子』「齊俗訓」の「胡人便於馬、越人便於船」に由来するとされているが、明治以降の日本において広く用いられたことが指摘されている¹。当時頻繁に刊行された『通俗三國志』には、「南人駕船、北人乗馬」という文言があって、「南船北馬」の熟語が普及することになった。

例えば、実業家森永太郎（1865－1937）は1923年南洋、インド、中国を視察して、その見聞を『南船北馬』（1925年）にまとめて出版した²。京都帝国大学教授成瀬無極（1885－1958）が満洲、支那、朝鮮への旅行を中心にもとめた『南船北馬』（1938年）もその一例である³。また写真集としては、日中戦争期に日本軍が中国の風景を記録した記念写真帖『南船北馬』（1939年）がある⁴。

興味深いのは「南船北馬」が美術界にも波及することである。1921年詩人兒玉花外（1874－1943）は第3回帝展に際して詩「南船北馬」と「鯉」を寄稿した。

吾は帝展を觀て、紅紫とり / \ 濃き競妍の中より、
東西山水画の二秀幅を詩に綴る「南船北馬」と「鯉」（中略）
支那大陸へ燕と立て、雁と還りきて筆を揮ひ、
此「南船北馬」の題名や、めまぐるしき現代人に佳なり。
支那山水画家として故広業、大觀、関雪あるも、
あゝ広業は死の国へ南船せしか、北馬の秋風悲し。⁵

同展の出品作中、小室翠雲の《南船北馬》と福田平八郎の《鯉》を絶賛した詩作である。

小室翠雲（1873－1945）は南画家として活躍し、日本南画院の同人、また南画鑑賞会を設立して機関誌『南画鑑賞』の発行などを以って南画の振興に努めた。1921年4月に翠雲は朝鮮、中国を旅行し、朝鮮では金剛山に登り、満洲を経て、北京に入った。さらに南に長江を越えて杭州の西湖画舫などを訪問した。翠雲は1921年対幅《南船北馬》（図2-1）を第3回帝展に出品した。左幅《南船》は、金山寺宝塔であろう塔が前景を占め、一方後景の河と船を俯瞰的に表現しており、翠雲にとって写生と理想の調和を企てた取り組みであることが指摘されている⁶。《南船》に対し、右幅《北馬》は馬を描かずに、山中の長城を仰角で見て描写する。

旅行の成果としては翌年に刊行され、中国、朝鮮などの風景を描いた翠雲の『南船北馬冊』があり、同書中の《金山寺宝塔》（図2-2）は、《南船》と同じような主題と塔が見て取れる作品であり、前景に置いた船と船上人物をさらに詳しく描写した図様である。

文学家和画家が「南船北馬」を共有する事例として小杉放庵の『北馬南船帖』が挙げられる。放庵は友人・田山花袋の紀行『南船北馬』から題名の示唆を得たかもしれない⁷。1923年以前の制作と推定されたその画帖は、放庵の国内旅行の成果だけ収めたものである。しかしながら後日大觀に贈ったことによって、熟語と作品を結び付けて旅行体験を吟味するほど共感を抱いていたと考えられる。

2. 「南船」の紀行と図像化

第一章ですでにふれたように、画家はさまざまな交通手段を使い東アジアを旅したが、とりわけ関心を集めたのは南方地域での伝統的な船であったようにみえる。ここでは翠雲のように「南船」に関心を寄せた画家の作品と紀行を考察したい。

1909年に台湾、中国を半年ほど旅行した富田溪仙は、模索時代にあたり、その旅の成果としての《春郊牧童》、画帖《台清漫画紀行》、さらに創作の新機軸であった第6回文展出品作《鵜船》(図2-3)などを制作した経緯が古川智次により明らかにされている⁸。溪仙が台湾に来て画会を催したことについて第一章で取り上げたが、実はその旅において「南船北馬」の言葉をしばしば発している。例えば、出発前の送別会における挨拶の草稿に、「今回私が南船北馬の行旅をするに付きまして、茲に奥味ある盛大なる送別を受けますは、諸君に対して深く感謝致します」と記しており、台湾を始めとする紀行をまとめた『雑記帖』を「南船北馬行」と名づけた⁹。

文面だけではなく溪仙はさらに写生帖にも「南船北馬」、「南船山泉往還」と命名し、自らが乗った船と観察した光景を描いた(図1-8)。台湾・台南を訪れ船に乗った時に「一時間にして安平港に着す。炎天甚だし。竹筏に乗す。現地人は是をテッパイと云ふ」と言及している¹⁰。「テッパイ」は台湾方言で竹筏を意味する。(図1-8)に見る漕ぎ手の後姿と竹筏の一部だけの描画によって、確かに溪仙が船中で描いた場面であったと推察される。実際、「舟山島、寧波、錢塘江、船中より望んだ」と記したように描いたスケッチが多い¹¹。また、竹筏のほかに溪仙はさまざまな船に関心を寄せた。例えば『樊籠帖』の《台湾淡水港》(図2-4)、『支那山海経』の《潮州沖》(図2-5)などが見て取れる。

また、前述した兒玉花外の詩にも言及された橋本関雪は、幼年時代から漢学を身につけ、一方で異国文化の交差する神戸で育ち、何度もヨーロッパと中国を旅行した文人画家である。文展出品作において中国の物語、風物などにしばしば題材を求めた。関雪は1913年に揚子江を遡って、江南から四川まで遊歴した。詩趣に惹かれ創作した『南船集』では、船旅についての所感と風景を、すべて漢詩で表現している¹²。『南船集』に起首の詩作「汽車過赤城」には以下のようにある。

湖海清狂傲少年、劍書北馬又南船、青灯一点林扉出、応照家人夜話辺。

(大意：世の中に放逸な少年が、剣を持って遼北を、書を携えて南を旅する、灯火の青い炎が林の扉から漏れ出て、家人の夜の団欒を照らしている。)

「剣書北馬又南船」とは、1905 年日露戦争の時に従軍をして満洲に行った関雪が、まるで剣を持ち北馬に乗ったような旅をしたが、今回は南船に乗る旅をすることになっている様子を指す。

こうした旅行体験を持つ関雪は、1914 年第 8 回文展に《南国》(図 2-6)、1915 年第 9 回文展に《峽江の六月》、1919 年第 1 回帝展に《遊踪四題》、1922 年第 4 回帝展に《聖地の旅》を出品した。この 4 点の作品は、いずれも中国旅行によって着想を得た作品であり、主題と構図は別々なのだが、河川を背景とする特徴が一致することが見て取れる。

中でも関雪の大作《南国》には、金箔を用い鮮やかな色彩を加えた配色、また身近な視点で捉えた船手の舵取りの姿は、確かに旅で目にした強烈なイメージを活かして表したものだと思われる¹³。《南国》の制作について関雪は、揚子江の旅で驚かせられたさまざまな風物の例として、「真赤に塗った魚の目を描いた船、物語りの中にでもある不思議な形の船、いろ／＼七彩の模様を施された船」を挙げ、船に接した印象を強調している¹⁴。さらに、「船中にて日々同地方に於て目撃した水の色や兩岸の風物或は船夫の行動、船を操縦する様子が如何にも往時の美人舟遊の行楽を聯想するので之を描き現はしたいと思つて」と述べ、舟遊をすることによって懐古的な感情が呼び起こされたと弁明した¹⁵。

《南国》に用いた身近な視点に対し、《峽江の六月》は鳥瞰的な視点で峽江を捉えたが、船と漕手の描写が《南国》のそれと同じである。1920 年代までの関雪の画題には日本や中国の歴史と物語を取材したものが多いが、その後自ら船旅の体験に基づき描いた《南国》などの作品は新たな創出の端緒となった。

南方地域でよく航行している「ジャンク」の姿に、関雪はつねに目を留めている。南画の技法についての著書『南画への道程』(1924 年)、中国旅行に関する見聞を新聞に寄稿してまとめられた『支那山水随縁 絵と文』(1940 年)などには、「あのあたり(黄浦江沿岸)は戎船(ジャンク)の集散地で、船の軸先に大きな魚の目を描いた船が、帆檣林立の形容をさながらに」と述べたように、「ジャンク」を描いたスケッチが頻繁に現れる¹⁶(図 2-7)。中国旅行において船中で描いたスケッチも残っている(図 1-7)。船旅をしばしば想起して関雪はこう記している。

銭塘江を渉り、西湖に出づるとて、曹娥江を発し、船、水を行くこと一日半、西興市街のある阜頭に着けり。江南に旅するもの所謂南船北馬の語源を知るべし。人は船のよりて往来し、家は多く水に向つて開く。¹⁷

画家はこうして竹筏、ジャンクなどの「南船」に関心をそそられた。

富田溪仙が江蘇省、福建省などで鵜船を実見して描いた《鵜船》における創作の経緯と、橋本関雪の中国旅行と《南国》における記事などはすでに知られている。しかしながら、それは画家たち各々の発想からの制作というばかりではなく、旅で各地特有の風物に接して、「南船」における旅行体験と関心から生まれた共通の潜在する要因に由来する面があることを見逃してはいけない。

3. 「北馬」の紀行とイメージの変換

船旅の体験によって「南船」を頻繁に取材した創作と比較してみると、中国の北部で馬に乗ったにもかかわらず、実際に馬を描いた作品が少ないと思われる。例えば前出の翠雲《南船北馬》の《北馬》には馬ではなく長城が描かれた。勿論、「南船北馬」を題名とするのは、ただ旅行の意味合いを込める着想であろうし、風景画の創作を目指すのに、動物画の範疇に属する馬を集中して描写するのは違和感があるからかもしれない。したがってここではなぜ馬の絵が少ないかを問わず、むしろ画家の紀行を検証し、いかに旅行体験を作品に生かしていくのかを問題視したい。

小杉放庵の東アジア旅行の詳細については第四章でまた論じるが、放庵は 1922 年 10 月中国山西省大同を旅行し、下のような感興を伝えている。

南船北馬と云ふ通り、北地の行旅は、騎乗なしでは歩かれぬ、馬の数は客の数より多いであらう、或は驢馬が鳴く、驢馬の声は此の山河の荒寥を一つに纏めて、気味が悪いぞ寂しいぞと訴ふる声と思はれる。¹⁸

放庵はさらに中国の旅には不便であり危険を伴うことがあったことについて不安な心境を吐露した。当時、北京や大同などを含む華北地方への主要な路線は、朝鮮、満洲旅行から大連、天津に、あるいは揚子江旅行の途中で北京に進められる方法が多い。いずれにしても汽車から自動車、人力車、馬車などの手段に乗り換えざるを得ない。植民地の台湾と朝鮮、また南満洲鉄道が整備されていく満洲、さらに日本汽船会社が運営している揚子江流域などに比較して、日本人観光客にとって馴染のない中国の華北地方の旅行には悪条件が重なっていた。

この旅で放庵は「黄昏、馬を窟下に写す、満洲白馬と同種乃至西安出土の塑馬と同骨、温順にして耐久的に見ゆ」と日記に記している¹⁹。また、満洲種の馬をスケッチしたこともある（図 2-8）。このことから 1931 年第 9 回春陽会の出品作《胡馬》（図 2-9）は、その旅行体験に基づいて創出されたのだと考えられる。温順な馬を描いたのは、陰阻な旅を支え、心も和ませる対象に旅行の心境を投影することであったかもしれない。

前述の兒玉花外の詩に取り上げられた福田平八郎（1892-1974）は、花鳥画に優れていたと知られている。1928 年福田は満洲、蘇州などを旅行し、船に乗ったり馬に乗ったりしている途中に花鳥の観察に集中している。

南支那では上海と蘇州、杭州を見物した丈けだが、矢張り一番興味深く眺められたのは花鳥だつた。自動車の上から、汽車の窓から、画舫の上から、驢馬の背中から、馬車の上から、或は輿の上から、私は断えず花鳥の総てを見のがすまいと努めた。²⁰

また、満洲旅行についてこう述べている。

北では水牛を見ず南では馬を見ないのも支那での特徴だつた。南船北馬など流石支那人は此特徴を上手に簡潔に言つて居る。一台の馬車に、六頭も八頭も此馬を取付けて、御者が唯一本の鞭で自由自在に御して居るのを度々見たが、鳥渡日本人にはやれない事だと感心した。²¹

実は福田は「南船北馬」を題とした 4 枚のスケッチを描いている（図 2-10）。その中に《南船》は帆船などの船が川面に往来している景色を表現する。《北馬》の二枚は城門を通過して

いる馬車と人の場面、及び遠くから馬車が走っているのが見える広野を描写する。

京都で活躍した日本画家玉舎春輝（1880－1947）は、1938年に朝鮮の李王家徳壽宮に開催された日本美術品展示に《南船北馬（蘇州、済南）》を出品した（図2－11）。蘇州の運河と船舶、また馬車を含む済南の村落を対照的に描き出している。

以上述べたように、画家たちは南方と北方の風景画を対幅の形で創作した傾向が看取される。しかしながら、船旅により「南船」の創作に興味を示したことに対し、乗馬の体験があったにもかかわらず、放庵のように「北馬」を主とする作品をめったに描かなかった。

画家たちによる北方の風景への眼差しについて後段で議論するが、馬の絵についてはもう少し付言しておく。特に南画家、日本画家にとって、馬の題材とその意味は熟知されていると思われる。従来日本や中国の絵画において、歴史や文学などを題材とした作品に馬を取り入れたことが多い。また、第6回文展に《甲ふたる馬》を出品した日本画家結城素明と、帝室博物館美術部長であった溝口禎次郎の著述は、中国絵画における馬の絵の伝統と日本への伝来、及び日本における絵巻物と狩野家にある馬の絵などが関連づけて詳述されている²²。もともと馬を神聖や国力の象徴として馬や馬の絵を献上する風習には、政治的な含意が示されている。

小室翠雲も馬を描くことに興味を有する画家であり、《八駿図》（図2－12）、《九方臯》（図2－13）などを制作した。1929年に第8回日本南画院展に出品した《八駿図》について翠雲は自らこう解説している。

古来支那には南船北馬の言葉があり、一国の消長を馬で判定するほどにそれほどまでに馬を尊重する風習がある。以前からその心境に興味を持ち、かた／＼馬についての調べもしてゐたのを、描きあげたまでゝある。²³

また、《九方臯》は春秋時代の史話によって、伯楽に推薦された九方臯が秦の穆公の面前で馬の目利きをする一幕である。しかし、1941年に第4回新文展にこの作品を出品した翠雲は、さらに戦時下における積極的な意義を織り込んでいる。

由来、支那では南船北馬で、南方では船が唯一の交通機関であるが、北方では水利が自由でないから馬が交通機関の第一である。啻に交通機関たるのみならず、馬が総て

の文化、軍事、勢力の中心であつた。良い馬を得れば自然、その国が隆え、遂に天下を取ると云ふので、馬を得ること、飼ふことに努力したものであつて、当時の馬は今日の飛行機と比較することが出来よう。²⁴

翠雲はさらに現代の画壇ないし国民全体に、九方臯に学ぶべき、覚醒と奮起をしなければならぬと呼びかけている。1921 年中国を旅行した翠雲は、南北の風景をまとめようとして《南船北馬》を制作したが、その後、馬が国家のイメージと結び付いたことから、日中戦争期における日本がさらに大陸に雄飛することを期待している。「馬」を以って中国の南北風景や帝国の領土としてを捉えるかというイメージの変換と巧みな思考が見て取れる。

ここまでの考察において、日本人画家の紀行と創作は交通手段と地理風土の差異によって、南北の大別する視点が認められた。「南船北馬」の文言通り「南船」の図像を数多く創作した一方、旅行の意味合いを込めて「北馬」を画題とはしたが、画家たちはそれぞれの作風で取り組んでいる。注目すべきこととして、南部地方の歴史と風土に繋がっている台湾は、溪仙の旅行と作品が示したように、「南船」図像の領分に織り込まれていることが考えられる。

さらに、本節で取り上げた画家は南画家、日本画家がほとんどである。彼等にとって、もともと南宗画が中国の南方に孕まれた由来は、南方風土と関わる「南船」の創作に傾倒する背景をなしている。それについて以下の考察で掘り下げるが、旅行においては制作のための取材だけではなく、やはり第一章で示したように、美術作品の鑑賞、人との交流などの目的や役割が重なっている。例えば日本画家山内多門の記述では、旅行における種々の望みが列挙されている。

西湖、南海普陀山、天童育王、揚子江流域、廬山、北支、満洲（日清日露の古戦場を弔ひつ）等南船北馬、つぶさに行脚の労苦を重ねて、彼地の山川風俗建築等を見学研究し、又南支の巨擘王一亭、呉昌碩の徒とも交はり、日支親善の為つくす。²⁵

「南船北馬」の旅から画家の視線はさらに広がっていくのであろう。中国南方と北方における旅行と風景画の創作にはいかなる要因が絡んでいるのかをさらに考察したい。

第二節 南方の風景—「水路風景画」²⁶

1. 水路風景画の成立と展開

日本の風景画は、中国の画論と狩野派の漢画山水、やまと絵の名所図という伝統の流れのなかで成立した。明治期になって、個としての人間の成立が、同時に近代風景画の成立をも促したことは、青木茂氏がすでに指摘している。例えば1894年には志賀重昂（1863－1927）『日本風景論』が出版されたが、これは19世紀イギリスの評論家・美術評論家ラスキン（John Ruskin, 1819－1900）の自然観に影響されたとみなされ、地理の視線と文学の情緒を結びつけた風景論である。これに次いで「山水」に関する旅行記が続々と出版され、大正時代に爆発的な山水ブームが起こったのである²⁷。既存の名所でなく、自分の眼で捉えた自然を吟味して描いた風景画は、このような社会背景のもとで登場してきた。

これに関連して泰井良氏は「道路山水」画の出現について論じている²⁸。これは漢学に習熟する画家が「風景画」という言葉にまだ馴染みがない時期に用いる風景表現という意味である。筆者はこれを踏まえて「水路風景画」を発想したが、含意は近代風景画への認識がすでに定着して、さまざまな地域で描かれた風景画を指し、主として、流れている「水路」の姿が描かれることに特徴がある。例えばパリを滞在していた岡鹿之助（1898－1978）が描いた《堀割》（1927年）など、異国の風景に取材することがその例と言えるだろう。

この視点から（表2）を作成すると、1944年までの官展において、東アジアにおける川、湖、海浜などを描いた風景画が数多く現れている事実を指摘できる。特に、「船」や「水路」を題材にした作品が多く描かれているのである。「南船」創出の概略についてすでに考察したが、実際に東アジアを旅行した画家たちが「南船」を内包する「水路風景画」を頻繁に創作したことは注目に値する。それでは、なぜ「水路」を含む作品が頻繁に生み出されたのであろうか。またここに現れる画家の視点をいかに考えるべきであらうか。そして日本の近代風景画の流れでそれはどのように位置付けられるべきであるのか。以下検討していきたい。

2. 水路風景画の視点について

2.1 日本から中国、台湾への海洋交通の発展

明治末から大正にかけて、日本から東アジアへの海上交通は、概ね戦争を契機として発展したが、それは植民地を拠点としていた。例えば、日清戦争後、台湾が植民地になり、「大阪商船」、「日本郵船」が、神戸、横浜から、基隆、廈門、香港などへの定期線を運行した。さらに、この二つの商船会社を含め、「東洋汽船」、「山下汽船」、「南洋郵船」、及び「朝鮮郵船」、「大連汽船」などが、日本から中国、朝鮮の沿岸の港へ運行した。

さらに長江流域における航路については、日清戦争後、日本は戦勝を背景とした条約により、欧米と同じ長江航行権を獲得した。1907年（明治40年）、長江で運行する四つの海運会社、「大阪商船」、「日本郵船」、「大東汽船」、「湖南汽船」が「日清汽船」として合併し、上海から内陸への航路は一層盛んになった。長江沿岸の豊富な物産を目指し、日本の船会社は本格的にイギリス、中国の船会社と競合しつつ市場を拡充していった²⁹。

一方、清朝末期、中国式の帆船は中国沿岸の東北地方、山東、上海、寧波、福建、及び台湾などの貿易に大きな役割を果たした。日本の商船が盛んに運行するにつれ、中国式の帆船の航運は減少するものの、根強く存在し続けたのである³⁰。

これに対し日本の内陸では、以前から水路は整備されたものであった。例えば関東の水路は利根川によって上流まで伸びていた。しかしながら、明治から大正初年における鉄道の普及によって、陸運が河川の水運より大きな比重を占めることになった。河川に白帆を浮かべて人や物を運んでいた河船は次第にその姿を消していった³¹。

したがって、日本から東アジアへ旅行する画家は、まず大型船に乗って海を渡り、次いで船や鉄道などに乗り換える経験をしたわけである。特に中国の南方では、長江水上交通の発展によって、画家の水路体験は日本にいるよりもさらに豊かなものとなったと想像される。

2.2 画家の旅の体験と創作

1906 年日本画家高島北海は約四ヵ月間中国を旅行した。その旅行は上海から漢口を経て、京漢鉄路で鄭州に赴き、また西安から古道「蜀道」を通って四川成都に至り、揚子江の順流に沿って下るといふ長旅である（図 2-14）。北海は「支那里程で一万四千七百七十七清里半（日本里程約二千三百六十三里）、其中陸地三分の一、水路三分の二という割合です」とその行程を説明し、「西安から蜀道を経て宜昌に入る迄は、未だ嘗て日本画家が歴遊したことが無い、先づ私が初めて行て来たのです」と得々と話す一方³²、「成都ヨリ宜昌ノ間ハ専ラ水路ニ因ルノ旅行ナレバ舟中ヨリ兩岸ノ岸ヲ見ルモノトス」と述べている³³。陸路より水路の旅程が長い、その間に船中から景色を眺めていたことが分かる。

この旅によって北海は《中国旅行スケッチ帖》、画冊『支那百景』、1910 年第 4 回文展の出品作《蜀道七盤関真景》などを制作した。その中に水路に沿って描かれた作品が数多く含まれている。例えば『支那百景』「第五景 黄州下游 北岸」とその附図（図 2-15）が挙げられる。

宿雨初メテ取り輕煙水ニ浮フ楊柳ハ長堤ノ上下ニ生シ茅檐其間ニ点在ス泊舟ハ沙横ハ
リ家舫ハ水ニ赴ク是長江沿岸特有ノ風趣ナリ
浅深山色高低樹、一片江南水墨図 劉敞

自らの感興に付け加えた漢詩は宋時代の詩人劉敞（1019-1068）の詩「微雨登城」である。その大意は、山の色に浅深があり、樹木に高低差があり、すべて江南の水墨画のような景色である、というものである。北海は、劉敞が水墨画のような江南の風景に賛辞を呈した詩句にイメージを喚起された。さらに漢詩を以って風景を吟味することだけではなく、絵画の歴史的な理解も重要な知識源として用いられている。例えば「第九景 楊家寨附近」には「一幅倪黄ノ浅絳山水画ナリ」、「第三十五景 三岔駅南」には「恰モ一幅南宗山水画」とある。元時代の南宗画家・倪瓚、黄公望の作品を想起し、漢学だけではなく美術史に関する薰陶を生かしていることが窺われる。

北海は農商務省山林局などで要職を歴任しフランスで地質学、森林学を習得し、帰国後、その経験を生かして科学知識と伝統的な山水画の融和を求めた人物として知られているが

³⁴、その融和は決して画室内での考案ではなく、旅行体験を通じて成り立ったと思われる。
「東洋画に就て」で北海は東洋画に関する美感を養う要領を列挙している。

普く物体を写生すること。地質学動物学植物学等の書を読むで、天然物の状態性質を
察知すること。物理学の大意を知ること。詩歌の書を読むこと。時々旅行すること。³⁵

こうして科学と詩歌の教養を旅行に結び付けた思想とは志賀重昂などの、近代化とともに
編成された「風景」への視線と同一であることが理解できる。北海にあつては滞欧から中
国旅行まで、「時々旅行すること」を実践している軌跡として解することができる。

1910年日本美術院の横山大観と、東京美術学校の教授寺崎広業（1866－1919）、山岡米
華（1867－1913）は、共に中国を旅行していた（図2－16）。同年、大観は第4回文展に《楚
水の巻》（図2－17）と《燕山の巻》（図2－18）を、広業は《夏的一天》、《長江の朝》、
《長城の夕》などを出品している。大観等の旅路については、長尾政憲氏の論考が詳細を
述べているが、この旅を概観すると、蘇州から杭州へ、南京から長江を上って漢口、宜昌
へ赴く行程で、彼らは画舫、客舫、日清汽船の小蒸汽船などさまざまな水上交通を利用し
ていた³⁶。

また、船に乗って見物した大観らの視線は、スケッチした記録が数多く残ることから理
解される。例えば大観には汽船の甲板で描いた「長江沿岸の四つ手網」と「長江沿岸の放
牛」などのスケッチがある。船で蘇州の寒山寺と楓橋を訪れ、広業は「寒山寺畔夜泊の夜」
をスケッチした。彼らのスケッチをあわせて30点は、『大阪朝日新聞』に「清国所見」と
いう題名で連載された³⁷。

大観は第4回文展の出品作《楚水の巻》について自ら次のように説明している。

二巻の内楚水の巻は長江沿岸一帯の風光を理想化候モノニ有レ之 別に指して特殊之
景色には御坐なく候此地方北方に比し概して湿润の氣に富み 氣候の変化も多く候故
全巻を一日の内朝、晝、雨、夕の四段ニ相分ち申候³⁸

大観は、ある特定の地域に限定せずに、長江に沿う旅の流れからさまざまなスケッチを集
め、《楚水の巻》を描いた。同じ旅に取材して制作された、北京の宮城、山、寺などが詳

細に描写された《燕山の巻》と比較すれば、《楚水の巻》は長江沿岸の風景を織り交え、水路旅行の雰囲気漂浮をさせるものである。大観は画卷に、長江を遡る船旅に伴う「朝、昼、雨、夕」の変化を投影し、詩情豊かな筆墨で表現した。これは画家が「風光を理想化候モノ」と言ったことと関係すると思われる。

また、大観の《水国の夜》（1911年）と《長江の巻》（1914年）も、このような体験から生まれた作品であったと考えられる。インド旅行に取材した《流燈》の色彩美から水墨情趣への転換、及び以後の画家による画卷制作の最初期の作品として、《楚水の巻》を位置づけることが可能であろう³⁹。

同行した寺崎広業は、その旅行談を国華倶楽部で講演した。旅行談では蘇州においてとりわけ目を引いたものを述懐している。

第一あの辺は江川の多い処へ又湖水もあり、殆ど水の国と云つてもよい処で、何処へ行つても水であります。（中略）又舟船の種類が多いことは何十種い云つて宜いか分りませぬ。川舟い付いては昔から色々工夫したものと見えまして日本で見るやうなきやしやな船でない、がんじやうな船で、形は昔支那画に描いてあるやうな又雪舟などの描いた画によく見る船でありまして、誠に面白く感じました。成程雪舟の画などは写生であるといふことが初て分かりました。⁴⁰

水の国と「南船」などが強く印象に残っており、雪舟が描いた船も想起された。さらに杭州へ行くのに、「小蒸汽に画舫を曳かして一夜を明かしました。丁度月の良い頃で川の中で月を観ながら漁村やら芦原やらを通つて行きましたが中々面白かつた」と述べており、船旅の視線で景色を捉えた愉しみが察せられる⁴¹。

以上述べたように、1910年の大観と広業は、中国を旅行するという自身の体験によって、水路風景画を作り出したのである。

1921年に台湾を訪れた日本画家宅野田夫（1895-?）⁴²は、その前年の中国旅行に関する文と挿絵を『台湾日日新報』に掲載した。また同年5月には宅野の「支那台湾写生展観会」が白木屋で開催された⁴³。新聞に掲載された内容は、中国・湖南省常德市桃源県に遊歴しながら、東晋の詩人、陶淵明（365-427）の「桃花源記」から着想を得て記された「桃源行」

14回である。ここで画家は、ランチ（小蒸気船）、帆船、筏、曳船などの様子を記録し、さまざまな船に乗り換えていることが読み取られる（図2-19）。

大正八年は支那の排日の年とも云へようが夏も九月に湖南省の長沙は岳麓山の楓も青い、桃は元より葉の頃に来た序ぢや武陵桃源見て行くと膽を切つたわ己の為は申すに及ばず、日本の土地に生まれても支那の土地に育つても桃源知らぬ人への功德の一つと、湘江の水澄み洞庭湖の朝暮の眺め清らかに、今一刻にて消ゆべき水の美しさをかき廻して行く、ランチに乗る用意も出来た。⁴⁴

陶淵明の「桃花源記」は、漁師が船に乗って、乱世を避け理想郷を発見したという物語である。画家の旅は、この漁師の旅のように日中間の騒ぎから抜け出し、水路の交通手段に頼んで移動し、その結果として湖水の美しさを描き出した。

そこで、画家たちの「水路風景画」についてまとめてみよう。改めて（表2）を参照すれば、彼らは水路に沿って移動した経験から創作し、しかも中国の江南地方を旅行する傾向があることがわかる。この現象の原因の一つとしては、すでに旅行経路が定形化していた日本の文学者による観光パターンの影響が指摘されている⁴⁵。さらに、日本と東アジアとの水上交通の変遷は、画家の体験に強い影響を及ぼしたと考えられる。帝国日本が長江流域に重点を置いて商船会社の発展を促し、またこれに対し日本国内では水上交通が徐々に退潮したのと反比例するように、画家は、異国で船や筏などに乗り換え、新しい水路旅行の体験を次々と重ねたのである。

北海の引句「南宗山水画」、大観によって理想化された「楚水」、あるいは宅野の探す「桃花源」とは、現実の風景と胸のうちに浮かぶ心象を結びつけた情景であったといえよう。現実の風景を眺める視線は、実際の水路の移動によって非現実へ誘導されたのである。では、このような過程で浮かぶ創作上のイメージとは、どのように育まれたものだったろうか。

2.3 中国「舟行山水」の伝統

石川柳城（1847－1927）は、1896－1900年に台湾台南の庁舎で働き、退職後中国を旅行した人物であり、1918年第12回文展に《溪山雪霽》を出品した。彼は1908年に再び中国へ渡った際、台湾にも滞在し、作品の展示会を催した。この間に台湾の文人たちと交流して詩詞を互いに賦詠し、その詩詞を『稗海槎程』『海上唱和集』にまとめた。『稗海槎程』には、台湾日日新報社の文人謝汝銓（1871－1953）が石川へ贈った詩が収められており、次のようにある。

帰去辞成過十年、重来游戲儼神仙、鯤溟夜夜生光怪、誤認南宮書画船。⁴⁶

詩の大意は以下のものである。帰り着いてからもう十年の時を過ごし、又た神仙のように来り遊んだ。鯤は大海で夜ごとに光怪を生み、あたかも南宮の書画船であるかのようだ。ここで、文人は画家の足跡を形容するために、北宋時代の画家米芾（号南宮、1051－1107）が船に乗って書画鑑賞をした様子を想起している。これは兩人ともに船に乗り、そのことが創作の契機となったことが共通していたためである。

米芾は北宋末に文学者・書画家・収蔵家として活躍した。船旅で所蔵の書画を鑑賞し、題と跋を書きつけ、山水画を創作することを好んだ人物である。同時代の書家黄庭堅（1045－1105）は、「米家書画船」という賛辞を呈した⁴⁷。中国にはこのような文人が船旅によって芸術活動を行う伝統があり、そこで描かれた山水画を「舟行山水画」という。その後もその伝統は継承され、明末に江南地方を中心として、船旅をしたり書画を鑑賞、創作したりすることが広がっていった。最も有名な一人は董其昌（1555－1636）である。董其昌は米芾を仰ぎ、一生のうち何度も江南などの地域で旅して「書画船」の活動を繰り返した⁴⁸。船旅によって、画家が風景の変化を鑑賞し、季節や気候の移り変わりを味わうことによって、「舟行山水画」の画卷の視点が現れると考えられる。

一方、近代日本画家では、小室翠雲と橋本関雪がその例として挙げられる。前述した小室翠雲の作品、《南船北馬》、第4回帝展に出品した《海寧觀潮》（図2-20）などは大作であり、翠雲の画業における一つの頂点と思われる。《海寧觀潮》は、画面が潮で斜めに分かれたれ、右下に細密に船と漁民の姿を描き、左上に線描で潮の勢いを表現する。このよ

うな近代風景画へ傾く作品に対し、山水画の伝統に戻る1921年の《夜半潮来図》、1926年の《長江万里図》（図2-21）、1928と1934年の《岳陽大観》二作などが挙げられる。《長江万里図》の翠雲の題詩にはこうある。

往歲曾隨江客船、秋風明月洞庭邊、為看今夜天如水、憶得當時水似天。

これは唐時代の詩人雍陶（約805-?）の詩「望月懷江上舊游」を抄したものである⁴⁹。この詩の意味は、昔、船で客として江に沿って下ったが、その宵の風景は、かつて見た洞庭周辺の夜景を思い出させる、というものである。翠雲は、雍陶の詩を引用し、自分の体験に結びつけ、中国での水路旅行を回想した。

これは実は、1921年9月に大村西崖が翠雲へ贈った詩「送小室翠雲遊支那」にも見られる傾向である。

萬里乘槎尋寶蹟、重趺載筆寫名山、料知仙子入丹洞、服氣餐霞換骨還。⁵⁰

西崖は翠雲の旅に、「槎」＝「筏」に乗って、宝物を探すようにして創作に精進することを祈っていた。このように西崖は翠雲が中国で船旅をして創作する様子を想像しているのである。もっとも西崖自身は同年10月、つまりこの一ヶ月後に初めて中国へ赴いた。翠雲を送る時点における西崖にとって、中国での水路旅行は未だ自身の体験でなく、東洋の歴史や文化に学んで既に身につけた知識から喚起されたイメージの産物であった。

先述した関雪の『南船集』には、漢詩で船旅の体験と風景を吟詠している次のような作品がある。

値緑斎

青衫六月水郷游、吟遍江南江北州、偶爾相逢談未了、鐘聲送出夕陽舟。

（大意：六月、青い衣を着て水郷に遊び、江南と江北を遊歴しながら吟詠する、偶に出会いがあつて未だ話が終わらないが、すでに夕暮れの船が鐘の音に見送られていた。）

胡僧近舟請余画題其上

山僧愛吾画、留我分半牀、枯木寒巖貌、行雲流水裳、相見先有趣、偶筆繪瀟湘。⁵¹

（大意：胡僧は私の絵を好み、船に来て座り込んだ。枯れ木や冬の巖のような面貌と、空を行く雲や水の流れのように自然体である衣装をしている。面と向き合って面白さを感じて、ふと思い立って「瀟湘」を描いた。）

彼は、前述した中国文人たちの船で遊ぶ活動を模して、懐古的な情緒に浸り、船で漢詩を書き、また「瀟湘」の絵を描いて胡僧に送ったのである。中国から伝来した瀟湘八景の画題とは、そもそも揚子江に流れ込む湘江流域の名勝を指している。『南船集』によると、関雪は宜昌から漢口へとその流域に向かう途中に胡僧と出会ったと推される。また、その絵を描いて、贈った行為はすべて船中で行なわれていたのであろう。名所の記憶と船中の創作活動との関連が意識されているようである。

3. 大正期南画の傾向と水路旅行について

大正期の日本画壇では南画ブームが起きていた。この傾向は南画的な風景画だけでなく、南画を描くような気持で制作することが推奨されたこともあって、洋画にも及んでいた⁵²。先述した大観や関雪もこの渦中にあり、南画的傾向を持っていた画家たちは次々と中国に渡った。画家たちは、中国旅行を通じて、南画的な傾向をさらに色濃くしたように思われる。例えば、関雪は中国旅行のスケッチを、南画の技巧と関心を述べる『南画への道程』に、挿絵として挿入した（図 2-22）。一方、日本画家の南画ブームに対して、南画家自身は南画の伝統に基づきながらも、さらに改良を企てていた。例えば、翠雲は《南船北馬》と《海寧觀潮》などの水路風景画によって、現実の写生と理想の描写の調和を試し、南画の改良を意図していたと言ってよいであろう。

さらに、水路旅行を行なったからこそ、日本人画家は南画の源としての中国の山水を肌で体験することが出来たことも見逃してはならない。前述した広業は旅行談で「亦景色もまるで南画を見るやうな景色で日本に無い景色ばかりでありまして、今南画の粉本を摸し描く画は兎に角、総てあの時代に描いたところのものは写生であります」と写生の意義を

説いている。粉本主義を打破し写生を実行するのに、旅行が不可欠となる。

同様に、書道史研究者茅原東学「支那の漫遊と南画の新研究」は、画家の中国旅行が南画の復興に重要な役割を果たすことを明示した論考として挙げられる⁵³。「謂ゆる南画なるものは、畢竟するところそれが支那南方山水であり、山水画であることは争はれぬ事実である」と述べながら、主として交通不便である北部と西部の地域に、画家の足跡が未だ広く行き渡っていないが、更なる壮大な旅を試みるべきだと訴えた。そして古来から当代まで中国を漫遊した文人、画家を列挙し、例えば近代の徳富蘇峰、内藤湖南、大谷光瑞など、画家としては久保田金僊、小杉放庵、三宅克己、高島北海などの旅行と紀行を論評したのである。

日本の画家殊に南画の新研究を標幟とせる日本の画家が、前後相^{ママ}垂^{ママ}いて支那の漫遊を試みんとするは、則ち支那漫遊の第一義を得たるものであるといはなければならぬ。

（中略）前代に於ける画家の何人も、夢想し得ざりし南画の新研究は、こゝに於て始めてその新意義を要請し、新意義を発揮し得るものといはなければならぬ。⁵⁴

中国旅行について「「周は旧邦といへどもその命誰れ新なり」それを新たならしむと否とは、自らその人にある」と述べ、このことからその旅路は「懷古」の道程であるというより「新」南画の研究に積極的な意味を持っている行動ではないかと示唆される。

外交官として中国の各地に赴任した米内山庸夫（1888－1969）は、1929年杭州領事代理として上海で開催された全国美術展覧会における日本側出品を仲介し、中国美術研究にも取り組んだ人物として知られている⁵⁵。米内山は、中国の水路旅行についての感想を『南画鑑賞』誌（1937年9月）へ寄稿した。

私はこの錢塘江を五日間民船で往復して、沿江の風景を眺めながら考へたことは、支那の昔の名人の画いた山水画は全く自然ありのまゝだと云ふことでとであつた。上海や北京の街を歩き、鉄道であちこち巡り歩いて沿道の風光景を眺めただけでは、あの支那画の山水と支那の自然との関係交渉はわからない。民船に寝そべりながら錢塘江あたりを上下して見ると、始めて、支那山水画と支那の自然との関係がよくわかる。芥子園画伝やその他数々の支那山水画譜の中に載せてある山水画の、その実物見本が

江の沿道に並んでゐるのだ⁵⁶。

米内山は、現代化した鉄道より船旅の方が中国の山水の美しさを享受することができ、また中国山水画を創作する要諦を捉まえることができるとした。

日本の画家たちは船旅によって中国山水画の視点、さらに「南画を描くような気持ち」を身につけていったと考えられる。その結果、画家たちは水路旅行を重ねる中で、「舟行山水画」の伝統の中へと参入あるいは回帰し、それによって新たな「水路風景画」が生まれていった。大正期において、画家たちの南画への傾倒と、水路旅行の普及は、互いに影響を及ぼしあいながら存在していたのだと考えることができよう。

第三節 北方の風景と見学—長城、石窟、紫禁城

画家が南方の航路に沿って旅行し、その風景に関心を寄せたことに対し、北方の地域においては画家の旅行先と取材対象が分散し、点在している。それでも作品中につねに描かれたのは万里の長城と大同の石窟である一方、北京の紫禁城での中国美術品の鑑賞も注目に値する。

1. 万里の長城

前述したように、小室翠雲《南船北馬》の《北馬》、横山大観の《燕山の巻》、寺崎広業の《長城の夕》(図 2-23)などは、各の対幅作品に長城を北方の代表風景として取り上げた作品である。1910年7月、広業は漢口から京漢鉄道で北京に着き、万寿山、八達嶺に赴いて、天津を經由し帰国した。同行した大観は「南口及び八達嶺之連峰ヲ望ム」、米華は「八達嶺万里長城図」をスケッチした⁵⁷。また、広業の旅行談には前述したように蘇州において南船への関心が示されたが、「北京行中第一吾々の目的にしたのは万里の長城であります」と記されており、さらに次のように長城を新たな画題とする意図が示されている。

それから無事に進んで八達嶺で下りて、万里の長城に登ったのです。是は吾々の予想したより一層雄大なものでありまして、南の方で見たやうに此の辺の山も一層高い石山であつて、樹が一本も無い、さうして何十里も何百里も続いている、(中略) 兎に角長城は、今迄見た景色とは非常に趣が変て壮大なものでありますが、扱之を絵に描いては描き悪いよふに思はれます。今迄日本人でも支那人でも描いたことが無いのを見ても何うかして画にあらはして見たいと思ふのです。⁵⁸

第4回文展の出品作《長城の夕》のほかに、広業はまた巽画会に二連作《長江長城》を出品した⁵⁹。広業の記述のように、近代まで長城を素材とした作品はほとんどない。筆者の知る限り、田能村直入(1814-1907)の《万里長城図巻》(大倉集古館蔵)だけが知られている。

再興日本美術院同人の前田青邨(1885-1977)は、1915年朝鮮を、1919年と1943年中国を旅行した。旅行の成果として、院展に1915年《朝鮮の巻》と1919年《燕山の巻》(図2-24)を出品した。《燕山の巻》は、雨がふりかかる城門と、山脈に沿って起伏しながら続いている長城の姿を描き出している。北京城と長城の間に風景を取材し、さらに気候の変化を一巻に納める特徴は、大観の《楚水の巻》、《燕山の巻》とともに影響を受けたところが明らかにしている。

中国の華北地方を旅行した画家たちが、どのような視線を用いて長城を含む風景を捉えたかを考えてみたい。彼らの作品には、延々としている城壁と長城の雄大さを表現しようとする意図が窺われる。そこで南方を描いた作品に現れた船舶往来や活発な雰囲気と比較すれば、峻厳たる山容に馬車、鴉などが点綴されて、物寂しさが感じられる。

1920年、草土社の活動に取り組んだ木村莊八(1893-1958)は、当時、奉天で南満医学堂で教授を務めた木下杢太郎(1885-1945)と知り合って、朝鮮、華北を旅行し、調査を行い、さまざまな見聞を美術雑誌に寄稿した。研究成果として1922年『大同石仏寺』が刊行された一方、1926年木下はその見聞をまとめて『支那南北記』を出版し、莊八はそれを1940年出版された『春陽会随筆五人』に納めた。

1920年に若い莊八は長城を登り、その壮大さに驚歎した。

—そして周囲を見下ろして、山又山中の主要の嶺をぬけ目なく一線に縫って前後へ遠く白蛇の様に、末は煙霧へかすみ込み、ヌラ／＼自由に駆けまはる長城を夢中で見物した。気がすんで気がすんで仕方がなかつた。その有様は少時から幾度も写真などで見てかうもあらうかと誇張想像をした、全くそのまゝなので気に入った。不思議で、変に面白くて愉快で感嘆してたまらない。⁶⁰

その後莊八は、明の皇帝陵墓群・十三陵も観覧し、「かくて世界の奇跡の二つ目を見た。満足である。小学の頃から見たかつた。夢！」と記している。感動に満ち溢れている心境が窺われる。長城の旅行を追懐する時にも、「この山嶺にかゝる万里の長城はこれもチャイニース・モンスターの代表で、一眼見て噫々と思ふ、痛快至極なものである」と言っており、長城を「チャイニース・モンスター」と比喻した⁶¹。

言語学者であり、戦前頻繁に中国に渡り、数多くの紀行と研究を出版し、中国通と称される後藤朝太郎（1881－1945）は、1932年の著作で北京の旅行についてこう記している。

北平（京）の旅は、旅程を更に延長して、万里の長城附近から、山西省大同石仏寺方面までをも取入れ、北支那一带の地理風物を十分に味つて見ることにするならば、大支那の横顔の線が会得せられる。⁶²

大陸北方の旅は北京から西へ伸び、長城、大同石仏にいたると、大陸の横顔が見られるようにその風物を通覧することとなる。さらに、後藤は長城を訪れた感懐を記している。

この附近一带の光景は、山嶺の一角を仰ぎ見ると、右に又左に、随処に城壁の半ば壊れた輪郭のくつきりと描かれ絵の如き趣きを見せてゐるものがあることである。之を見ると、如何にも廢墟の国を訪れてゐるの感が深く、支那各省各地の旅のうちでも、この辺りは最も史的悲哀を感じる所である。⁶³

万里の長城に関する歴史は、漢民族と遊牧民族が領土を争う過程といつてよい。長城は農耕民族と遊牧民族の境界線、北方異民族に対する防備線、威厳を示す機能として等のいろいろな意味がある。しかし清が中国を統治すると、長城はその意味を失い、さらに清の衰

退とともに、反って王朝没落の象徴となった。満洲国が成立すると、中国本土との間で長城を国境としている⁶⁴。したがって、長城を眺めてそれを題材にした画家たちは、歴史における政権の変遷と国境の推移を感じて、作品に投影したのである。

さらに、画家たちの北方と南方における旅行は性質上の相違点があるとすれば、北京は日中美術交流の公の場となることを見逃してはいけない。例えば、小室翠雲は1922年第2回日華絵画聯合展覧会（以下、日華展と略記）に出品しはじめ、1924年第3回日華展開催のために北京に赴き、中国人画家と官僚と頻繁に交流した。翠雲はまた1926年、正木直彦などが参画し、東京と北京を拠点とした東方絵画協会に参加し、1934年日満合同美術展開催のために満洲に渡った。

したがって、1920年代翠雲のような画家が日中交流の任務を背負って行なった旅行には、1910年広業たちの取材旅行より、外交的政治的色彩が染み込んでいると思われる。例えば、日華展の中心人物であった荒木十畝（1872－1944）は、1924年その第3回展開催のため、翠雲などの画家たちとともに北京に赴き、その後八達嶺に向かい観光し、風景を写生したが、その期間中に頻繁に招宴に出席している⁶⁵。

同行した渡辺晨畝が北京より、外務省亜細亜局長・岡部長景に宛てた手紙には、5月3日－6日の一行の活動が詳述されている。3日に彼らは「七時半出立、北京同志会の招待にて、南口十三陵、四日八達嶺を観光、居庸関、弾琴峽を探賞して后、三時半青龍橋出発、北京帰宿、七時半樸蘭芳の招宴に出席」したと記されている⁶⁶。

十畝が描いた、5月4日の日付のある《万里長城八達嶺にて》（図2-25）は、当時の日中交流の証として挙げられる作品と考えられる。作品の右下と上の部分は長城を素朴な筆で描いているが、その中心と左側には、中国人書画家7人による賛辞が並んでいる。十畝が長城を描くときに、意図として余白を残したことが容易に想像される。書画家の大半は北京絵画同志会に属し、日華展に出品した画家である。賛辞の内容としては長城の風景への感嘆と、十畝に対する賞賛が記されている。

例えば、北京美術専門学校長を歴任した姚華（1876－1930）は、「子孫帝王業、後人多譏彈、今日風月佳、結伴相躋攀、美哉荒木翁、涉筆肖蒼顏」と記している。大意は昔帝王の功績が、後世の人に常に揶揄されているが、今日は良い時節で、皆と伴にし長城を登り、荒木様は筆を持ってその風貌を描いたという賛辞を送った。次は、書家邵章（1872－1953）による詩句である。

胡馬于今不款開、空笛雉堞岫雲閑、天教画史翻新稿、点染神京一幅山、用小室翠雲君
八達嶺即景句写奉。

（大意：今日は徐々に走っている胡馬が現れず、笛の音が空疎に響き、城上の石と雲
が閑散としている。天命が下り画伯は新紙面を開け、神京の山岳を染め付ける。小室
翠雲君の詩「八達嶺即景」の脚韻を踏んで作成した。）

すなわち、その詩句は邵章が同行した翠雲の書いた詩の脚韻に基づき、新たな詩を詠みそ
の作品に題したのである。当時日華展には、山水画や花鳥画など伝統的な画題を描いた作
品が各々出品されている。それに対し、この作品はあくまでも社交的な作品であるが、北
京旅行における長城に対する視線と、日中画家の交流活動を凝縮した一枚の作品ではない
かと考えられる。

2. 大同の石窟

画家たちがさらに大陸の西へ探訪したのは山西省大同の雲岡石窟である。明治末に伊東
忠太、関野貞などの調査によって中国の石窟が注目されることになり、画家たちが相次い
で石窟を訪れてきた。日中戦争期に本格的調査が展開され、画家前田青邨、川端龍子、前
衛美術家柳瀬正夢、長谷川三郎などは石窟を取材し、絵画だけではなく写真を作成したこ
とによって、当時創作の分岐点に向かっている作家の姿勢と思考が指摘されている⁶⁷。

しかしながら、日中戦争期の前には画家は中国における石窟を見学したことがわりと少
ない。前述した木村莊八らの旅行は早い例であった。莊八と木下の旅行は1920年9月から
大同雲岡石窟、太原天龍山石窟、鞏県石窟などを訪れたのである（図2-26）。莊八の紀行
と、二人が共著した『大同石仏寺』には、石窟において行った調査、記録、素描が掲載さ
れたが、紀行を主とした叙述性が高い内容は大半である。

私（莊八）はそこにゐて何にも慾を起さず、朝から日くれまでどれ一つも傑作の仏
教石彫を眺め、素朴な自然、人事を眺め、平和に過して、日本へ返つてもかう云ふ風

に悠々と生活したと心から思ひました。(中略)

支那には美術館と云つてチャンとした美術館は昔も今も変に政乱の国故よく出来てゐないが、大同石窟は立派に一個の美術館で、そこで見学も出来れば、素描も引けるし、又見て技法をいろ／＼納得することも出来る。⁶⁸

こうした視線を持って創作をした成果として、荘八ははやくも同年12月草土社第8回の展覧会に、朝鮮の江西古墳と慶州石窟庵、中国の雲岡風景などのスケッチを出品した。仏教美術の知識に限界がある二人は、むしろ美的探究を求めている。木下は以下のように述べている。

総じて今回の雲岡での我々の生活は、全く画家としての官能的享樂を以て始終しました。仏教史的にも文化史的にも考察すべき事が沢山あるにも拘らず、そんなものは一切切閑却して、偏へに古美術品の美的印象に執着しました。⁶⁹

医学者である木下は、荘八より冷静な視点で石窟の諸洞を調査した記録が『大同石仏寺』に残されているが、自らの立場を察した反省が読み取れる。一方、自分は旅行家ではないと記したことがある荘八にとって、この旅行は初めてそして一度だけの大旅行であった⁷⁰。草土社時代において、宗教性を帯び土地に根ざしたものに視線を注ぐ荘八は、前掲の紀行に示したように、石窟において瞑想した体験がまさに内省的思考を与えたのであろう。

こうした視線を用いた画家は荘八だけではない。前章で取り上げた竹内栖鳳の中国旅行では、1920年龍門石窟に、1921年大同石窟に向かったのである。大同の石窟より周辺の風景には栖鳳の感興が浮かび上がった。

漠々とした胡北の荒野に、夕風が吹きつゝのりまして、見渡す限り蜒々と起伏するゆるい沙丘の遙か彼方に、数へるばかりの大同の灯がチラ／＼と宵暗のなかに浮いて見えます。何処ともなく歸りを急ぐらしい驢馬の鈴の音が遠音に響いて参ります。疲れ切った私達の胸に淡い旅愁が脉々と湧きまして、黄昏の情趣を一入強めるのでした。⁷¹

小杉放庵は1922年10月9日東京で「木村（莊八）君を訪ふれ大同府について質問する」と日記に記した⁷²。その後朝鮮、満洲に赴き、天津北京を経由し、24日に大同に着いた。大同で放庵は大仏をスケッチしたが、「石仏寺附近の風景単調にして多くのスケッチをなしがたし、早く南方にうつらんことを望む」と述べており、29日に北京に戻った⁷³。

大同の旅行において、放庵は莊八の紀行、『山西通志』などを踏まえており、また京都大学の探査隊と同行して旅行がはかどった。前述したように放庵は石窟で馬をスケッチしたが、さらに中国と日本の旅行を比較し、石窟に現れた仏教の理想世界を思い描いている。

日本の旅は保養を意味するから、旅の歌は楽しんでいる。支那の旅は多くの場合余儀なき跋涉である故に、心から人を動かす詩を作る事にもなるであらう。（中略）

極楽は程遠し、遠き西方の極楽を待たずとも、此処に如実迫真、いや、実であり真であり過ぐる程の、九品浄土法界の莊嚴、もろもろの如来菩薩天人諸神を、ありありと拜み得たいにしへの法悦を、思ひ遣るだにありがたく羨やましさに耐えない。⁷⁴

放庵の後に雲岡石窟を訪れる画家の姿はしばらく現れていないようである。日中戦争期において石窟ブームが巻き起こっているが、戦時下で放庵たちのように徐ろに石窟を観察し、周辺の風景を吟味することは不可能であろう。1937年日本軍は大同に推進し、石仏の保護計画を立てた。1938年5月満洲国美術展の審査員を務めた前田青邨は、雲岡の取材により院展に出品した《大同石仏》が知られ、青邨取材中の写真には、その後ろに兵士が警戒している姿は非常に気がかりな状況を伝えてくるのである⁷⁵。また、青邨は雲岡で描いた風景スケッチに、日本軍の布告の内容を抄した（図2-27）。

警告

石仏寺古蹟皆為中国重要名勝、日本軍為保存支那之重地起見、特加保護、倘有損毀者、射殺不貸、大日本雲岡鎮警備隊 昭和十三年一月廿六日 ⁷⁶

石窟への取材における雰囲気は一変されたのであろう。本稿では戦争期における画家の旅行と創作について考察しないが、ここでは莊八らの追懷についてはもう少し付言しておく。

僕達が天龍山へ行つたのは大正九年で、関野先生の発見を学界へ報告された後の、第二陣であつたらしいが、その時は或る一窟に三体の首と胴の離れたものがあつた他には、皆天龍山石窟の作品は完全であつたものを。⁷⁷

莊八はかつて関野貞の天龍山石窟に関する講演を聴き、その風采に惹かれていたとした。その後石窟を巡ったが、戦争期に至り、当時の経験を振り返りこう思い出している。

今日迄の仏頭欠損の個所を写真で見ると、昔そこに付いてゐた、或ひはインド風な、漢式な、六朝風な……見覚えの有る首が思ひ出されて、残念とも痛々しいとも言ひやうの無い、矢張り「隔世の感」がした。⁷⁸

木下は、当時（1920年）北京滞在の日本人には雲崗石窟は知られてこそいるが、「然し其評価はまちまちであつた。親しく往観した者も多くはなく、又それらの人々がそれを余り高くは評価してゐなかつた」と回想している⁷⁹。

現今の石窟研究に対して、莊八らの紀行と調査を参考すべき価値は少ないかもしれない。しかしながら彼らは石窟の変遷において目撃者として、さらに美術的観点で新発見の石仏における創作には先駆者として取り組んだ姿勢を見逃してはならない。

3. 紫禁城の見学

北京のほぼ中心部にある紫禁城は、明・清二王朝の宮殿であり、中国の古美術品が数多く収蔵されている宝庫である。1913と1914年には、熱河と奉天の清朝の行宮に所蔵された書画、器物を北京に移し、紫禁城の文華殿と武英殿に陳列し、古物陳列所が設けられた。1924年、溥儀が動乱で紫禁城から脱出し、翌年民国政府は故宫博物院として公開した。1930年代になると戦禍を恐れて故宫の文物を南京、四川へ分散し保存することになった⁸⁰。

その間に、古物陳列所は書画目録を編纂しはじめ、1925年に上梓した⁸¹。つまり、同年に故宫博物院が公開されるまで、その収蔵品に関する詳細はいまだ不分明であつた。したが

って、中国美術品に関心を持つ日本人にとって、紫禁城は極めて魅力的な場所であることすらが思われる。当時殿内では警備が厳しくて、撮影模写どころか筆記をすることが禁止され、来訪者は鑑賞内容を暗記しかできないという記述がしばしば窺われる。

中国文学者であり、京大教授を務めた鈴木豹軒（1877－1963）は、1916 年「伝心殿観画記」を『大阪朝日新聞』に登載した⁸²。当時東京にいた木下杢太郎はそれを読んで、「大に空想を刺戟せられた」が、翌年奉天から北京を旅行し、文華殿を訪れた見聞を同新聞紙に寄稿した。二人が鑑賞した作品の内容はほぼ同じであったと記されている⁸³。木下の日記には武英殿の見学後に描いた覚書が残されている（図 2－28）。

日中美術交流のため、1918 年中国に行って北京の美術界と交渉した渡辺晨畝は、文華殿と武英殿を訪れ、さまざまな青銅器、陶磁器、書画を観賞した。晨畝は、紫禁城への美術品見学を呼びかけている。

東京から態々此处迄見に行つても宜いもので、東洋美術の研究としては、之れ以上の有益なものは無からうと思ふ。（中略）

東洋美術を研究するには、どうしても此の文華殿を拝観することは、画家に取つて尤も必要な事と思ふ。⁸⁴

文華殿において、晨畝は郎世寧（ジュゼッペ・カステリオーネ、1688－1766）の作品に関心を寄せた。イタリア・イエズス会の宣教師であった郎世寧は、1715 年北京へ渡り、清朝の宮廷画家として西洋画の技法を伝えた人物である。彼の作品は中国の伝統的な画題を西洋の透視法と華やかな色彩で画いている。晨畝は、「その人の描いた絵を文華殿でも見た。尚ほ彼方で名士を訪問した時にはそれを見たが実に立派な東洋画であつた」、「東洋画の全く世界の美術と云ふことを認められることは明である」という賛辞を送った。かつて郎世寧が東洋画と、西洋画を折衷した手法は新たな東洋画を成立させたことを理解した晨畝は、今や日中美術交流の役割として、東洋美術の発展が頂点に達することを期していた。

東京美術学校卒業生であり、北京の加藤洋行で勤めた栗原誠が、1919 年から『校友会月報』に寄稿した「文華殿の古画」、「文華殿読画記」、「武英殿鑑賞」などは、かなり詳細に作品の題名、寸法、内容などを記した記録である⁸⁵。栗原は作品展示について「平常は多く閉され居りて旧正月の一日より二十日間位及十月の国慶日の前後二十日間位に観覧を許さ

る事近来の例に相成り居候」と記している。北京に居在した栗原はかつて「多少の抱負と自信とを以て東洋美術研究に終身の努力を払ふべく決心致候」と決意を表明する一方、北京で古美術品の蒐集供給に従事することを校友たちに伝えている⁸⁶。さらに、天津から山東、漢口に赴き、揚子江に沿って南京まで巡った見聞を「南船北馬」と題名して『東京美術学校校友会月報』に寄稿した⁸⁷。

1920 年北京に赴いた栖鳳は「文華殿は武英殿と並立称されて支那唯一の博物館である」とその印象を述べている⁸⁸。しかし彼は文華殿の絵画に失望を隠さず、こう記している。

然し自分の見たところでは、その多数の絵画のうち、真に自分が心からの尊敬を払ひ得る支那画として、またその本当の筆者であると信じ得られるものは僅かに二、三点に過ぎないと思ふ。従つてその多数の陳列品の半数は先づ真偽を論ずるまでもないので、その残り半分のもので漸く、その作品を通じて原作者の作風及び人格を思ふ事ができやうと思ふまでである。⁸⁹

極力各作品に対する覚書を残そうとした栗原誠に対し、栖鳳は中国絵画に関する深い造詣に基づきその収蔵品を鑑賞し、自らの絵画観を再確認したと考えられる。

文華殿の見学に関しては、栖鳳の子息であり、その中国旅行にほぼ同行した竹内逸（1891－1980）の記述も残されている。彼は文華殿と日本や欧米で収蔵された中国美術品、中国の画論、またファーガソン（John Calvin Ferguson、1865－1945）、ジャイルス（Herbert Allen Giles、1845－1935）、フェノロサなどによる中国絵画史論著などを参照しながら中国絵画を論じている。⁹⁰ 栖鳳の影響を受けたか竹内逸は文華殿の収蔵について、「私は言ふ。その大部分が贋作であると」批判しており、「支那では文華殿を再び支那にある自国の代表美術館に戻すことは到底不可能なことである」と断言している。彼はさらに「支那画、日本画及びあらゆる東洋所産の芸術が多数宝蔵されてゐるにも拘らず、吾々が殆どそれを観ることができないのである」と慨嘆し、如何に東洋画への理解を得るかは今後の急務であると懸念している。

竹内逸のように文華殿を訪れた小杉放庵も、中国における収蔵品の真贋に疑問を抱いている。それについて第四章でまた論じるが、放庵には中国絵画に関する鑑賞力を増進し、さらに自らの創作を研ぎ澄ます姿勢が窺われる。

小結

本章は、画家の東アジア旅行と風景画創作を、美術史の文脈で捉えなおす考察である。まず、旅行体験と地域文化、歴史などが絡んでいる深い境界の存在が明らかになった。例えば天心岡倉覚三は1893年最初の中国旅行から帰国後、大日本教育会での講演あるいは『国華』への寄稿において、すでに中国南北の分別をしばしば強調している。講演において天心は「南船北馬と云ふ字を以て通常の熟語と考へましたが、是れは誠に地方の性質を示すものだと考へます」と説明している⁹¹。さらに揚子江と黄河の流域に分かれた南と北には文化、風土、種族ないし美術の発展までが区別できると記している⁹²。やがて名著『東洋の理想』において、「儒教—北方中国」と「老莊思想と道教—南方中国」を論じる天心思考の原点が示されているのである。

それを踏まえて画家たちが「南船北馬」というように「南」と「北」を分ける旅に関する意識を抱いたのである。出立の前にさえ成り立ったことが考えられる。実際、大観は1910年の中国旅行についてこう証言している。

自分が支那へ行く時の始の考、即ち人の話を聞いたのでは、支那の山水は、長江の南北に仍つて、南北両画が別れると云ふ事であつた。⁹³

勿論、前述したように、「南」と「北」における交通状況や、画家の目的によって、旅行と創作の実相が左右されている。揚子江に沿う水上交通の活発と、新南画のブームなどに基づき、日本人画家が中国における舟行山水の伝統を振り返ろうとした結果、南方地域におけるその人数と作品数は北のそれを超えたことは疑いない。

また、日本美術史的脈絡を考えるならば、中国を旅行した雪舟像の役割も見逃してはならない。例えば山岡米華は中国旅行においてこう思い出している。

雪舟の画いた名画、分けて毛利侯の横巻、審美書院の複製で世に知られた雪舟の長巻の名画を首とし、其他の雪舟画の材料は歴々として掌を指すが如く明かに実物を現在目の前に見ることを得たのが何よりの利益であつて、支那画では馬遠夏圭の画を其儘見ることが出来た。⁹⁴

さらに同行した広業は、雪舟の長巻と蘇州の実景をきちんと結びつぎ、次のように述べている。

殊に雪舟の長巻の三番目辺で、蘆原が一体にある、其向ふに丸屋があつて、傍にジャンクが停泊している、家は半ば柳に蔽はれて、舟の上には色々帆柱が立つてゐる図などは、全く此等の写生であつて、此処へ来て見ると、有の儘雪舟の絵に接する感がある。⁹⁵

中国旅行において雪舟の作品を思い出した画家としては、ほかにも関雪、竹内逸がいる⁹⁶。

一方、北方地域においては交通状況と、政権を争った地方軍閥の動向などの悪条件が重なっているが、美術品鑑賞や交流を目指す画家の姿はみられた。画家たちは長城をはじめ創作を進めているが、荘八らが述べたように石窟と宮殿を「美術館」、「博物館」として訪れた。

注目すべきなのは、南方地域における創作には日本と中国美術の伝統的要素が望まれるのに対し、北方地域における旅行と創作の進展が、近代日本における新たな東洋美術の構築の一環として求められているのである。北方の風景を直に取材した作品数がより少ないが、千年経った石窟の仏像、紫禁城の収蔵品がこの時期に初めて日本人画家の目に入った。晨畝の宣言が示したように、その観覧や日中美術交流を通して、彼らは新たな東洋美術を研究し、また構築する役割を果たした先駆者であった。

-
- ¹ 朽尾武「南船北馬考一語の由来を求めて」『新しい漢字漢文教育』31号、2000年、39－47頁。
- ² 森永太一郎『南船北馬』実業之日本社、1925年、『満蒙地理風俗誌叢書叢書』56巻、景仁文化社、1995年に収録。
- ³ 成瀬無極『南船北馬』白水社、1938年。
- ⁴ 栗原芳雄編『菅原部隊記念写真帖 南船北馬』南船北馬刊行会、1939年。
- ⁵ 兒玉花外「「南船北馬」と「鯉」」『中央美術』7巻11号、1921年11月、42－45頁。
- ⁶ 板倉聖哲「「南画家」小室翠雲一大正年間後期を中心として」、中田宏明〔ほか〕編集『小室翠雲（1874－1945）展一館林に生まれ近代南画の大家に一』群馬県立館林美術館、2010年、56－61頁。
- ⁷ 佐藤志乃「小杉未醒「北馬南船帖」と近代の画帖について」『横山大観記念館館報』21号、2005年、28頁。
- ⁸ 古川智次「溪仙の模索時代（五）一台清漫画紀行（画帖・明治四十三年刊）を中心に一」『福岡大学総合研究所報』130号、1990年12月、55－102頁、同氏「「春郊牧童」と「若菜摘」一溪仙の模索時代の異色作一」、福岡市美術館〔ほか〕編集『富田溪仙：生誕一〇三年記念』茨城県近代美術館、2009年、8－14頁、同氏「溪仙の新機軸一「新機軸」（大正元年作）を巡って一」『福岡大学人文論叢』33巻3号、2001年12月、1－24頁。
- ⁹ 富田溪仙『雑記帖』（26）、（27）、福岡県立美術館所蔵、福岡県立美術館編『富田溪仙資料目録：平成六年度歴史資料調査』福岡県立美術館、1995年、49－50頁から引用。
- ¹⁰ 富田溪仙『雑記帖』（27）前掲、51頁。
- ¹¹ 富田溪仙『雑記帖』（33）前掲、58頁。
- ¹² 朽尾武「橋本関雪『南船集』小考一山田俊雄先生を思ふ一」『成城国文学』22号、2006年3月、44－55頁。
- ¹³ Aida Yuen Wong, *Parting the mists: discovering Japan and the rise of national-style painting in modern China*, Honolulu: University of Hawai'i Press, 2006, p.23.
- ¹⁴ 橋本関雪『関雪随筆』中央美術社、1925年、62頁。また西原大輔『橋本関雪一師とするものは支那の自然一』ミネルヴァ書房、2007年、54－59頁を参照。
- ¹⁵ 「美人舟遊を連想して筆を下した 橋本関雪氏談」『東京日日新聞』1914年10月24日。
- ¹⁶ 橋本関雪『支那山水随縁 絵と文』文友堂書店、1940年、17頁。また同『南画への道程』

中央美術社、1924 年。

¹⁷ 橋本関雪『支那山水随縁 絵と文』前掲書、138 頁。

¹⁸ 小杉放庵「石佛古寺」『画人行旅』アルス、1923 年、114 頁。

¹⁹ 小杉放庵記念日光美術館所蔵『小杉放庵日記』1922 年 10 月 26 日。

²⁰ 福田平八郎「支那で見た花鳥」『美之国』4 巻 8 号、1928 年 8 月、56 頁。

²¹ 同上注、60 頁。

²² 結城素明「東洋美術に現はれたる馬」『中央美術』4 巻 1 号、1918 年 1 月、95－100 頁。

溝口禎次郎「古來の「馬之図」就て」『美之国』6 巻 1 号、1930 年 1 月、30－31 頁。

²³ 小室翠雲「八駿の図」『朝日新聞』1929 年 9 月 7 月朝刊 3 面。

²⁴ 小室翠雲著「九方臯の精神」、於保博編『翠雲随筆』丹青書房、1943 年、198 頁。

²⁵ 富迫美幸編山内多門年譜、安永幸一監修『山内多門生誕一三〇年展』都城市立美術館、2008 年、255 頁。

²⁶ 本節は拙文「東アジアを旅する日本人画家と「水路風景画」」『芸術学研究』16 号、筑波大学大学院人間総合科学研究科、2011 年、41－50 頁に加筆訂正を加えた。

²⁷ 青木茂『自然をうつす 東の山水画・西の風景画・水彩画』岩波書店、1996 年 9 月、57－66 頁。

²⁸ 泰井良「道路山水と風景画について」、静岡県立美術館 [ほか] 編『もうひとつの明治美術—明治美術会から太平洋画会へ』展図録、もうひとつの明治美術展実行委員会、2003 年 7 月、20－23 頁。

²⁹ この時期に日本の東アジアの海運について、小風秀雅『帝国主義下の日本海運—国際競争と対外自立—』山川出版社、1995 年 2 月、また片山邦雄『近代日本海運とアジア』御茶の水書房、1996 年 3 月を参照。

³⁰ 松浦章『清代帆船沿海航運史の研究』関西大学東西学術研究所、2010 年 1 月を参照。

³¹ 澤壽次、瀬沼茂樹『旅行 100 年—駕籠から新幹線まで』日本交通公社、1968 年 4 月、159－161 頁。

³² 高島北海氏談「清国探勝談（上）」『美術新報』5 巻 22 号、1907 年 2 月 5 日 3 面、同「清国探勝談（下）」『美術新報』5 巻 23 号、1907 年 2 月 20 日 3 面。括弧は原文より。

³³ 高島北海「緒言」『支那百景』画報社、1907 年、4 頁。

-
- ³⁴ 鵜飼敦子「高島北海の「東洋画」観と西洋」『東洋意識 夢想と現実のあいだ——一八九七—一九五三—』ミネルヴァ書房、2012年、171—186頁。
- ³⁵ 高島北海氏談「東洋画に就て」『美術新報』2巻4号、1903年10月5日4面。
- ³⁶ 長尾政憲「大観の中国旅行をめぐって」『横山大観記念館館報』5号、1987年、10—15頁。
- ³⁷ 長尾政憲編『大観の画論』鉦鼓洞、1993年5月、318頁。
- ³⁸ 同上注、77頁。
- ³⁹ 斉藤隆三『横山大観』中央公論、1982年3月、81—83頁。
- ⁴⁰ 「広業先生支那漫遊談」、天籟会同人編『広業余芳』天籟会同人事務局、1925年、2頁。
- ⁴¹ 同上注、3頁。
- ⁴² 宅野田夫、名清征、1895年大阪に生まれ、岡田三郎助に洋画、田口米舫に日本画、王一亭・呉昌碩等に南画を学ぶ。没年未詳。『日本美術年鑑 昭和二年』（復刻版）、国書刊行会、1996年、現代美術家名録、23頁。
- ⁴³ 「宅野田夫支那台湾写生展観会」『中央美術』7巻6号、1921年6月、141、143頁。
- ⁴⁴ 宅野田夫「桃源行（一）」『台湾日日新報』1921年2月8日4面。
- ⁴⁵ 佐藤志乃「近代日本画家の「支那」イメージ—蘇州を描いた作品を中心に—」『横山大観記念館館報』23号、2007年、4—6頁、また西原大輔『谷崎潤一郎とオリエンタリズム：大正日本の中国幻想』中央公論、2003年7月を参照。
- ⁴⁶ 石川戈足、『稗海槎程』安江正直、1909年、台湾大学圖書館蔵、頁付無し。謝汝銓、字雪漁、号奎府樓主、台湾日日新報漢文部に務め、『風月報』の主筆者。許雪姬等編『台湾歴史辞典』台北文建會、2004年、1296頁。
- ⁴⁷ 黄庭堅〈戲贈米元章〉：「萬里風帆水接天、麝煤鼠尾過年年、滄江盡夜虹貫月、定是米家書畫船」。黄庭堅著、任淵等注『山谷詩集注』上海古籍、2003年12月、389頁。
- ⁴⁸ 傅申「董其昌書画船：水上行旅與鑑賞、創作關係研究」『国立台湾大学美術史研究集刊』15期、2003年9月、205—297頁。
- ⁴⁹ 雍陶（約805—?）、字国鈞、四川成都に生まれ、陳寬榜進士、国子毛詩博士を授けられ、『雍陶詩集』を著した。陳貽焮等編『增訂註釋全唐詩』第三冊、文化芸術出版社、2001年、1219、1233頁。

-
- ⁵⁰ 大村西崖「送小室翠雲遊支那」『校友会月報』20巻3期、1921年9月、31頁。
- ⁵¹ 橋本関雪〈値緑齋〉、〈胡僧近舟請予畫題其上〉『南船集』作者発行、1915年、6、17頁。
- ⁵² 酒井哲朗「大正期における南画の再評価について—新南画をめぐって—」『宮城県美術館研究紀要』3号、1988年3月、1—21頁。
- ⁵³ 茅原東学「支那の漫遊と南画の新研究（上）」『中央美術』4巻1号、1918年1月、65—73頁、同「支那の漫遊と南画の新研究（下）」『中央美術』4巻2号、1918年2月、30—49頁。
- ⁵⁴ 茅原東学「支那の漫遊と南画の新研究（下）」前掲、47、49頁。
- ⁵⁵ 鶴田武良「中華民国教育部第一次全国美術展覧会出品日本洋画について—近百年来中国絵画史研究 八一—」『美術研究』387号、2005年10月、1—22頁。米内山庸夫、1911年に東亜同文書院を卒業、済南副領事、杭州領事、滿洲國海拉爾領事、外務省囑託などを歴任、『蒙古及び蒙古人』、『支那風土記』などを著した。米内山の中国における活動と思想について、栗田尚弥『上海 東亜同文書院一日中を架けんとした男たち—』新人物往来社、1993年を参照。
- ⁵⁶ 米内山庸夫「支那画と支那の自然（下）」『南画鑑賞』丁丑九月号、1937年9月、38頁。
- ⁵⁷ 長尾政憲「大觀の中国旅行をめぐって」前掲、14頁。
- ⁵⁸ 「広業先生支那漫遊談」前掲、11頁。
- ⁵⁹ 寺崎広業《長江長城》、『絵画叢誌』289号、1911年5月、頁付けなし。
- ⁶⁰ 木村莊八「万里長城と明朝十三陵」『中央美術』7巻9号、1921年10月、33頁。
- ⁶¹ 木村莊八「南船北馬」『春陽会隨筆五人』第一書房、1940年、240頁。
- ⁶² 後藤朝太郎『支那及滿洲旅行案内』春陽堂、1932年、598頁、『滿蒙地理歴史風俗誌叢書』64巻、景仁文化社、1995年に収録。
- ⁶³ 同上注、613頁。
- ⁶⁴ 青木富太郎『萬里の長城』近藤出版社、1972年を参照。
- ⁶⁵ 鶴田武良「日華（中日）絵画聯合展覧会について—近百年来中国絵画史研究七一—」『美術研究』383号、2004年8月、13頁。
- ⁶⁶ 大正十三年五月六日渡辺晨畝より岡部長景宛手紙、外務省外交資料館『展覧会関係雑件』第一巻所収、国立公文書館アジア歴史資料センター、レファレンスコード B05016015200。

またウェブページ「日本画・Japanese style painting」(<http://10tyuutai.blog58.fc2.com/>)を参照。

⁶⁷ 五十殿利治「日中戦争期における雲岡石窟と日本人美術家（1）一柳瀬正夢と長谷川三郎を中心に」『芸術研究報』28号、2008年2月、31－42頁、同氏「日中戦争期における雲岡石窟と日本人美術家（2）一柳瀬正夢と長谷川三郎を中心に」『芸術研究報』29号、2009年2月、35－45頁、同氏「日中戦争期における雲岡石窟と日本人美術家（3）一柳瀬正夢と長谷川三郎を中心に」『芸術研究報』30号、2010年2月、1－12頁。

⁶⁸ 木村荘八「大同石窟の美術」『みづゑ』192号、1921年2月、18、21頁。

⁶⁹ 木下壱太郎、木村荘八『大同石佛寺』日本美術院、1922年、91頁。

⁷⁰ 伊藤匡「洋画家木村荘八」、練馬区立美術館〔ほか〕編『木村荘八展：大正モダンと回想の風俗 生誕100年』練馬区立美術館、1993年、114頁。

⁷¹ 「龍井茶を綴りつゝ、支那漫遊に就て語る栖鳳画伯（下）」『日出新聞』1921年6月29日、平野重光編著『栖鳳芸談 「日出新聞」切抜帳』京都新聞社、1994年、208頁から引用。

⁷² 小杉放菴記念日光美術館所蔵『小杉放庵日記』1922年10月9日。

⁷³ 同上注、1922年10月24－29日。

⁷⁴ 小杉未醒「石仏古寺」『画人行旅』アルス、1923年、115、118頁。

⁷⁵ 五十殿利治「日中戦争期における雲岡石窟と日本人美術家（1）一柳瀬正夢と長谷川三郎を中心に」前掲、32頁。

⁷⁶ 前田青邨《大同石仏寺写生》『国画』3巻11号、1943年11月。

⁷⁷ 木村荘八「雲崗靈巖」『春陽会随筆五人』前掲書、214頁。

⁷⁸ 木村荘八「大同今昔」『春陽会随筆五人』前掲書、232頁。

⁷⁹ 木下壱太郎「雲崗石仏寺の今昔」『改造』24巻9号、1942年9月、頁160－169。

⁸⁰ 樋口隆康編『世界の博物館 21 故宮博物院』講談社、1978年、7－11頁。

⁸¹ 何煜〔ほか〕編纂『内務部古物陳列所書画目録』北京京華印書局、1925年、復刻版、上海辞書、2012年。

⁸² 鈴木豹軒「伝心殿観画記」『大阪朝日新聞』1916年7月17日。

⁸³ 太田正雄「文華殿観画記」『支那南北記』改造社、1926年、321－322頁、『満蒙地理風俗誌叢書』24巻、景仁文化社、1995年に収録。

-
- ⁸⁴ 渡辺晨畝「美術の宝庫支那」『美術之日本』11巻4号、1919年4月、17－18頁。
- ⁸⁵ 栗原誠「文華殿の古画」『東京美術学校校友会月報』18巻2号、1919年7月、14－26頁、同「文華殿読画續記（一）」『校友会月報』19巻3号、1920年6月、84－86頁、同「武英殿鑑賞」『校友会月報』20巻1号、1921年5月、12－14頁、同「文華殿読画續記（承前）」『校友会月報』23巻1号、1924年4月、2－5頁。
- ⁸⁶ 栗原誠、1918年9月1日付東京美術学校宛書簡、『東京美術学校校友会月報』17巻3号、1918年9月、59頁。
- ⁸⁷ 栗原誠「南船北馬」『東京美術学校校友会月報』17巻7号、1919年3月、118－12頁。
- ⁸⁸ 竹内栖鳳氏談「文華殿の支那画と現代支那画壇」『日出新聞』1920年7月8－9日、『栖鳳芸談 「日出新聞」切抜帳』前掲書、197－198頁から引用。また田中日佐夫『竹内栖鳳』岩波書店、1988年、298－299頁を参照。
- ⁸⁹ 『栖鳳芸談 「日出新聞」切抜帳』前掲書、198頁。
- ⁹⁰ 竹内逸「支那と支那画」『中央美術』11巻1号、1925年1月、頁2－31。
- ⁹¹ 1894年2月25日大日本教育会で天心の講演稿「支那の美術」『大日本教育会雑誌』143号、1894年3月、『岡倉天心全集』平凡社、1979年、三巻、203頁から引用。
- ⁹² 岡倉覚三「支那南北ノ區別」『国華』54号、1894年3月、97－99頁。
- ⁹³ 横山大観「余は支那旅行に依つて何を得たか」『美術之日本』2巻9号、1910年9月、5頁。
- ⁹⁴ 山岡米華「支那旅行より得たる余の印象」『美術之日本』2巻9号、1910年9月、4頁。
- ⁹⁵ 寺崎広業「清国視察談」『美術之日本』2巻9号、1910年9月、36頁。
- ⁹⁶ 橋本関雪『支那山水随縁 絵と文』前掲書、19頁。竹内逸「支那観光所感」『美術之日本』13巻2号、1921年2月、27頁。

第三章 1910 年代－30 年代における日本人画家の東アジア旅行と山岳絵画

近代日本における風景画の成立について第二章で取り上げた先行研究がなされているが、とりわけ山岳を主題とする絵画については、ジョン・ラスキンの山岳論、志賀重昂の『日本風景論』における自然観から影響を受け、近代登山の普及に伴い成立した、新しい自然観を示していると考えてよいであろう¹。さらに、戦時下に描かれた山岳絵画が国体の象徴として位置づけられる。例えば彩管報国を行なうために大観が富士山を描いた作品群は、国民感情を共有する象徴である²。こうして山岳絵画はナショナリズムの成立と密接に関係していると考えられる。

しかしながら、1910 年代－1930 年代東アジアにおける代表的な名山もまた日本人画家によって描かれ、山岳絵画の範疇に入っていたのである。特に朝鮮の金剛山、台湾の新高山が植民地政府の施政によって近代化・観光化とされており、各植民地の代表的な象徴として認知されている。

それでは、日本人画家は各地の代表的な名山も日本本島と同じような視線で描いたのだろうか。つまり、山岳絵画の伝統が長い日本美術史の中で、植民地の山岳絵画をどのように理解すべきなのだろうか。登山、美術創作、また近代におけるナショナリズムなどとの深い繋がりの中で、その問題点を課題として検討していきたい。

第一節 朝鮮金剛山の旅行と創作

1. 金剛山における歴史と美術

朝鮮半島の日本海側に面する金剛山は、北朝鮮に位置する代表的な名山とされている。金剛山には、標高 1638 メートルの毘盧峰に加え、さまざまな奇岩、滝などの景観が堪能で

きるといふ。ただし、金剛山は日本の山とは異なり、より広い地域を指しており、日本と比較するとむしろ山地に近い。しかも金剛山近くの海の景勝地も海金剛と呼び、金剛山の一部としている。気候については海に近いこともあって、朝鮮半島の中では比較的温暖である。

古来から金剛山にかかわる歴史は、宗教と緊密に結び付いている。仏教經典の華嚴經において、つぎのように、海中にある金剛山には菩薩が在住しているとされており、臨海的位置などの特徴と結び付けられている。

大方廣佛華嚴經諸菩薩住處品第三十二

海中有處、名：金剛山、從昔已來、諸菩薩衆於中止住、現有菩薩、名曰：法起、與其眷屬、諸菩薩衆千二百人俱、常在其中而演說法。³

新羅時代から金剛山には楡岾寺、長安寺などの寺院が建っており、朝鮮仏教における信仰と美術の中心地が形成された。朝鮮時代以前から参詣による文学紀行も数多く伝わってきた。例えば、紀元 4 年に創建された楡岾寺の縁起語りが、金剛山を訪れた貴族たちの紀行詩文によって広まると知られている⁴。

金剛山は植民地時代に入り、観光地として開発されている。さらに内地の国立公園指定運動にも刺激され、同山についても指定運動と調査が進められた。第二次世界大戦以降、金剛山への観光が閉鎖された後、2003－2008 年の間一時的に開放されていたが、再び今日まで解禁されない状態となっている。

韓国美術史研究において、筆者の知る限りでは、金剛山は頗る関心を集めている研究対象である。よく挙げられる名品としては、17 世紀朝鮮の風景画家鄭敼（1676－1759）が金剛山の旅によって描いた数点の金剛山図（図 3－1）がある。鄭敼が南画を土台に「真景山水」を開拓し韓国的山水画風の発展に貢献したとする解釈は、1970 年代から民族主義的韓国学の台頭と無関係ではないと指摘される⁵。さらに 1990 年代以降、金剛山を主題とする論文、展覧会の増加が顕著である⁶。

しかしながら、近代韓国美術史については、展覧会や女性人物像を対象に、京城（ソウル）を中心地としての研究が展開されている一方で、京城から約 150 キロ北東にある金剛山に関する研究はいまだ進展をみていない⁷。そのような現状に対し、(表 3) に示すように、

筆者の調査によると、植民地時代に日本人画家による金剛山を題材とした作品が数多く存在することが判明した。さらにこの表に載っていない挿絵、スケッチ、絵葉書の類を含めると、これ以上の数の関連資料が存在するはずである。

1910年代－1930年代、金剛山は観光地として本格的に開発され、近代化が進み道路や宿泊施設が整った。したがって、内地から訪れる旅行者が増えた結果、金剛山の紀行文集、葉、写真帖、絵葉書などがさらに現れている。例えば、1929年開催された朝鮮博覧会の宣伝パンフレットには、東京から金剛山への行程が重要な観光地点として紹介されている⁸。将来の国立公園指定を予想し、1931年には電気鉄道が内金剛まで開設され、その時期から金剛山は京城からの日帰り圏となったといえよう。また金剛山は日本人だけではなく外国人の来訪も期待する国際観光地として開発されている⁹。

そこで注目すべきなのは、その旅行者の中に画家の姿が出現したことである。以下で改めて取り上げる画家丸山晚霞による著述、1917年の金剛山旅行についての紀行文を先に見てみよう。丸山は、宿としての寺院、険しい山道などについて述べている。

寺院は悉く禅宗で、旅客のために宿を貸してくれる。殊に日本人を歓迎して、中には日本流に火鉢等だす所もある。金剛山を一通り見るには、少なくとも七日はかかるのであるから、これらの寺院に泊つて巡覧するのであるが、道路は実に峻嶮で、山へ登るには藤蔓を伝つたり、鉄鎖に縋つたりせねばならぬ。然し上山に登り着いて、樹木の間に点綴された寺院を望むと、恰度生きた南画を観る様な感がして非常に愉快である。¹⁰

一方、金剛山を紹介する書籍中には、内地から訪れた画家の名前が登場する。

近年にはまた日本内地より探勝に来る画家も多く、古くは平福百穂氏、高島北海氏、橋本関雪氏、山内多門氏、都路華香氏、小室翠雲氏、西洋画では石井柏亭氏、丸山晚霞氏など、それぞれ趣味深きスケッチまた作品によつて、広く金剛山を紹介し、共に深く歎賞してやまないものであります。(『金剛山探勝案内』1926年)¹¹

中央画壇に、令名を馳せてゐる、日本画家・平福百穂氏・高島北海・山内多門・都路華香、或は、雄名を恣にせる、橋本関雪・小室翠雲各画伯等は、広く、絵に依つて、金剛山を紹介し、洋画家では、石井柏亭・丸山晚霞両画伯、及び朝鮮に縁故の深い、高木背水画伯等も、最も金剛山を愛し、其の絵に、文に、大いに紹介に力めた功労者であると思ふ。最近野澤如洋画伯も、金剛山の絵行脚を行つた事は、読者の記憶にあるであらう。(『金剛山』1931年)¹²

上の二つの引用文中で触れられた画家の名前はほぼ重なっている。こうした画家の金剛山旅行とその創作は、金剛山が令名を馳せるのに重要な役割を果たしていると考えられる。それでは、画家たちの金剛山旅行と制作について考察していきたい。

2. 金剛山旅行と創作

国民新聞社に入社した平福百穂（1877－1933）は、1915年新聞社主筆の徳富蘇峰（1863－1957）と共に朝鮮に渡り、徳富の朝鮮見聞の著作『両京去留誌』に挿絵を描いた。1916年百穂は再び朝鮮に渡り金剛山に登ったが、その見聞と素描を『京城日報』に寄せ¹³、6月24－25日に京城ホテルで「金剛山写生画展覧会」を開催した¹⁴。

また百穂は、あたかも「南画を見るの感じ」という自らの感想も美術雑誌に寄稿している。

世人は奇岩重疊するの故をもつて、よく耶馬溪とこの金剛山を比較したが。けれど实景に接してみるとその山容、規模到底同日の談でないのである。(中略)

けれどもまもなく草木生茂れる広漠たる沃野に出て、山もなだらかで、恰も南画を見るの感じがある。¹⁵

さらに、短歌を好む平福はこのように金剛山を賦詠した。

金剛の一万二千峯まさやかに青葉の上に眺めつるかも

向つ峯の山褰ふかくかかる滝こもりて白く落ちたぎつ滝
削り断つ向つ巖峯ゆ落つる滝谿ふかくして滝壺は見えす¹⁶

金剛山の景色に平福は魅了されていたと考えられる。彼の作品《彩霞峰（朝鮮）》（図3-2）には、短歌に詠った山と瀧の描写と一致し、金剛山と距離をとって、側面から山容を描写しようとする視点がみられる。古来から近世に至る諸画派の描く富士山図に関しては、富士山を遠くから望み、山頂を三つに分ける三峰型とする表現が指摘されている¹⁷。百穂の作品は従来の富士山図から影響を受け、画家が山の美を吟詠しながら、側面から山の稜線に着目する伝統に影響されていたと考えてよいであろう。また、百穂が1917年日本橋倶楽部の展覧会に出品した《金剛彩虹》は、南画風を加えて心機一転を試みたと評されている¹⁸。

文展に金剛山主題の作品を出品した最初の画家は高島北海である。第二章で取り上げたように1906年中国で揚子江の水路旅行をした北海には、1917年金剛山を遊歴した後、文展に出品した《朝鮮金剛山四題》（図3-3）が知られており、現存作品としては《朝鮮金剛山真景図》（呉市立美術館蔵）などが伝えられている。

北海の描いた金剛山図は、樹木と溪流を伝統的な構図で配置しているが、山容の輪郭を短い筆致で詳細に描写している特徴が見て取れる。前章で述べたように、北海が科学的な観察と伝統的な山水画の融和を求める意図は、再び金剛山の作品に反映したのである。

さらに、日本画家の中で、金剛山の作品を多く制作したのは、帝展系の山内多門（1878-1932）だったと思われる。1920年金剛山に訪れた多門はこう日本画家の贅力のない取り組みを辛辣に批判し、さらに実際の山旅から南画技法を教わったことについて述べている。

是まで日本画家で金剛山へ登つた人は沢山あつても、充分の写生をして帰つた者は極く尠らしいのも、詰まりは日本画家が従来画室にばかり籠つてゐる癖で足が弱い、路の困難に屁古垂れるのと、四囲の風景が非常に偉大であるために、一遍ぐらゐではただ驚いて帰つて仕舞ふ。（中略）

それら（山）を見ると古人が如何にして其山の気分を出し得るかといふことに苦心して南画は生れたものゝ様に感じた。決して理想的にやつたでもなく、空想を実現したのでもなく、実際目前にさういふ自然の山があるのと、南画の大家達の用ゐた描法とによつて教へられたのであると思ふ。¹⁹

先行した画家を批判した多門は、金剛山作品の制作に丹念に取り組んだ。その成果として《金剛五題》(図3-4)、《金剛九成洞》を帝展に出品しただけではなく、好評を博したことも分かる。例えば多門の作品に対する評論は以下のように指摘している。

多門氏の絵は、以前よほど柔か味を有つてゐましたが、曩に朝鮮の金剛山の景勝を探つてから、非常に強い味を出そうと試みて、作風が一変し、甚だ固い感じを与えるようになったのであります。(藤懸静也『婦人画報』1921年12月)²⁰

四十歳以後、北宋画に打込むやうになつてから多門は墨に親しんだ。金剛山を主題にした絵が代表作として数多く陳列されてゐるが、手法は北画の伝統をそのままに引いてゐても彼の熱情は決してその絵を形骸だけのものにしないで、作者独特の力強い画面を生んだのであつた。岩をあらはした一本の線にしても、ぐつと引いた太い線が強く生きてゐる。(藤本順三「多門遺作展を見て」『美術評論』5巻4号、1936年7月)²¹

多門は金剛山旅行に触発されて、画風を一転させたと考えられる。前掲の藤懸静也はその内実を、「多門君の絵は北宋の強い所と南宗の穏かな所とを兼ねてゐたが、北宗の趣致が骨子をなしてゐた。然しその絵に軟か味があり趣を添へたのは、南画趣味の賜である」と分析している²²。橋本雅邦に師事した多門が数多く創作した金剛山図には、北宗画の作風に基つき写実性を重視しており、南画の技法を用いつつ動勢感を意識して描き出した作風が察される。こうしてみるならば、多門が近代化のうねりの中で「山水」と「風景」のせめぎあいの中を揺れながら歩いているという指摘が理解できる²³。

一方、水彩画家の丸山晚霞(1867-1942)も金剛山に魅了された代表者の一人であつた。1917年5月、丸山晚霞と河合新蔵(1867-1936)は朝鮮に渡り、金剛山に二ヶ月間滞在した。7月、二人は『京城日報』に素描と寄稿「夏の金剛山」を寄せており、同月17日と18日に京城商業会議所で水彩画展覧会を開催した²⁴。帰国後、同年12月晚霞は日本橋白木屋呉服店で朝鮮金剛山水彩画展覧会を開催し、およそ40点の作品を出品した²⁵。翌年、第15回太平洋画会展に《金剛万物相の夕日》などを出品した。

積極的に金剛山の絵画、スケッチを制作する一方、晚霞はその旅行について盛んに雑誌に寄稿している。紀行文で晚霞は金剛山における風化・浸蝕された花岡岩、茶や緑色を呈

した溪谷、珍奇な動植物などを詳述している。さらに注目すべきなのは、1917年第11回文展に高島北海が出品した《金剛山四題》(図3-3)について、晚霞が厳しく批判していることである。

翁(高島北海)に対して甚だ失礼の申分であるが、余が翁の画より始めて与へられし印象は、翁の画の四点が如何にも見窄らしく貧弱であつたことである、これは期待が多過ぎたためであらう。第二に驚いたのは画題がないと金剛山といふ事が偲ばれないのである、(中略)河合無涯君の批評された如く、あの画は金剛山に行かないでも金剛山の写真からでも出来やう、否写真無くとも話を聞いた丈けでも出来やうと思う。²⁶

晚霞はさらに日本画にとって金剛山は理想的な素材であるとしても、写実的な描写を見逃してはいけなと強調している。晚霞自身の金剛山図に関しては、《金剛山》(図3-5)と、朝鮮総督府の依頼に応じて描いた鳥瞰図《金剛山》(図3-6)などが知られている。《金剛山》は奇抜な形の山を、透明感の高い色彩で描き出しているが、鳥瞰図《金剛山》は海金剛から内金剛までの全景を一画面に収め、緑色を主とする細密な描写である。仕事の依頼内容により写実を重んじた結果の画風であるとも思われるが、晚霞は自然主義的な視点で金剛山を表現する姿勢が明白である。

近代日本における水彩画運動は20世紀初頭に隆盛し、前述したようにラスキンと志賀の思想から影響を受け、また欧米を巡遊する水彩画家の参入によって広がっている。山岳画家と称される晚霞はその代表作家の一人である。当時日本の水彩画の位置づけをめぐる論争に、日本画と水彩画の区別がなくなって本当の「日本画」が生まれるという、1917年の晚霞の主張が加わった²⁷。まさに日本画家北海に対する批判の要諦はここにある。

北海を批判したこの一文「南画と金剛山」に、晚霞はさらに金剛山と南画を結びつけて議論を展開した。彼は「金剛山の風景は古来描かれて来た南画の山水に似て居る」、「金剛山程纏つた南画的の山は無い」という意見を述べている²⁸。また本節の冒頭に引用した彼の紀行にも、金剛山の「樹木の間に点綴された寺院を望むと、恰度生きた南画を観る様な感じがし」たと記している²⁹。その一方で、金剛山旅行の一年前に発表した「南画と水絵」においては、南画の色彩について触れている。

南画に青緑山水といふのがある。青緑や群青の岩貝で著色したもので、これも名家の描いたものは気品があつて高尚の感に打たる。自分が山岳研究者として、山岳の描写をなすに当り、元来の水彩絵具にて現はし難い色彩がある。(中略)そこで南画の青緑山水より思ひついて、山岳中に岩緑青、岩群青及岩郡青、茶緑等の著色を試みたところが頗る好結果を得た。³⁰

このことから、晚霞が金剛山図に強調した透明感のある緑、茶は、南画伝統の設色からの着想ではないかと考えられる。

さらに、唐代に成立した青緑山水形式がもつ非現実・非実在的な性格から、主として神仙山水と呼ばれ、理想の世界の描写に使用されることになったと指摘されている³¹。したがって、晚霞が青緑の著色を使用するのは金剛山に対する認識から得た着想もあったと思われる。以下のような記述にそれが窺える。

金剛山を山岳として瑞西のアルプスや又は日本アルプスに比較すると、殆んど山岳といふ価値を認めない程小さなものである、(中略)(しかし)この山岳に接すると、美はしいうちに崇高の念が起つて、山岳溪谷そのものが神視さるゝ、氷河のアルプスを望むと時々恐怖の感に打たるゝが、この山は恐怖といふものがなくて、例へば仏菩薩の慈悲の温顔に接する如く感じらるゝ。³²

晚霞はまた金剛山を「東洋の奇勝霊地」として位置づけている。その認識はそもそも古来の宗教的中心地としての金剛山の性格と無縁ではない。このことから、晚霞の金剛山図における水彩画と南画を融和しようとする思考回路が理解できる。

一方、洋画家の金剛山への旅行に関しては、石井柏亭が1918年、川島理一郎が1929年、小杉放庵が1932年にした旅行が挙げられる。注目すべきなのは、小杉未庵と川島理一郎の金剛山への取材旅行は、国立公園協会に依頼されて行われた点である。小杉と川島はそれぞれ描く対象を決めて画題に取り組んだ³³。

この旅の具体的な成果として、1932年10月開催された「国立公園洋画展覧会」に、両画家が作品を出品したことが知られる(表4)。この展覧会は朝鮮の金剛山と台湾の新高山を含む11ヶ所の国立公園候補地を対象として、それぞれの画家が担当して絵を描いた成果を

公開した。小杉は《金剛山萬瀑洞》(図 3-7)、川島は《金剛山の秋》(図 3-8)を出品した。

ここでは川島の金剛山旅行に焦点を当ててみたい。前後するが、川島は 1929 年平壤、京城、慶州などを訪れ、金剛山において海金剛、内金剛を巡った。その紀行によって、海金剛の岩礁、長安寺と表訓寺の仏像、万瀑洞の急潭など、さまざまな風土を探索した好奇の目差しが見て取れる。旅の成果として描かれた《海金剛》(図 3-9)、《金剛山正陽寺》(図 4-5)などは、金剛山の山地における各々の風致の特性を捉えた画家の取り組みの結実である。

しかしその後、内務省に依頼され国立公園洋画展覧会のために再び金剛山を訪れた時、その目差しは変化したと思われる。川島はその時の外金剛旅行についてこう所感を述べている。

万物相こそは外金剛中最も雄大な山岳美の眺めである。(中略) 遙か眼前には玉女峰、五峰山の突兀巍々たる岩山の威容を望み、如何にも金剛山らしい雄大峻厳な眺望が展開されてゐる。辺り一面の巨岩にはまた不思議な形の奇岩が多く、三仙岩、鬼面岩等の名が付いてゐる。私はこの景觀を眺めて、外金剛全体の結晶が凝つてこの万物相を形作つてゐるのではないかと感じた。私は遂に最後の目的地に達したことを知つたのである。³⁴

繰り返し「雄大」な山容を眺め、ようやく「最後の目的地に達した」のは、金剛山を唯一の高山として捉えようとした視線と目的があるからである。果たして《金剛山の秋》には、前掲の《金剛山正陽寺》にも現れた正陽寺を越えて、山峰の奇抜が描き出されている。放庵の《金剛山萬瀑洞》にも共通して見出されるのは、近山から霧に巻かれた遠山を望み、山の崇高を強調する意図である。金剛山は日本の国立公園の候補地として、山勢の雄大さから「国」のイメージを喚起する役割を果たしているのである。

以上のことから、画家の金剛山旅行と創作についてまとめてみたい。まず、植民地朝鮮に渡った日本人旅行者が書いたさまざまな紀行には、懐古、観察、あるいは異国情緒の視点が現れ、植民者側だとしても、その視線が多様であることが示されている³⁵。それに

対し、1910 年代から日本人画家たちは、金剛山の風景を鑑賞しながら、山に分け入り、近代化の視点や近代化的な思弁を用いて作品を創造している。山内多門と丸山晚霞の例を示したように、金剛山の創作には南画的な表現に対応することについて、画家たちが肯定的な態度で取り組んでいる。さらに 30 年代になり観光事業と国立公園設立運動が本格的に進められると、画家の金剛山旅行は単に個人的な創作旅行ではなく、国策的使命も背負うことになった。

ところで、1922 年から始まる朝鮮美術展覧会には、金剛山に関する作品も現れている。例えば朝鮮在住の加藤儉吉（1898－1983）や、朝鮮の女性画家羅蕙錫（1896－1948）などの作品が挙げられる（図 3－10）。いずれにしても、画家による創作、作品展示、紀行文などは、古来神聖なる山とされた金剛山を徐々に脱宗教化・脱神話して、公共の場で披露する役割を果たすことにつながったのである。

第二節 台湾新高山の旅行と創作

植民地時代における画家の台湾新高山に関する旅行と山岳絵画について、先行研究では台湾滞在の日本人画家と台湾人画家に主として焦点を当てており³⁶、台展審査員を務めた石川欽一郎、郷原古統、木下静涯など台湾在住の画家が台展に出品した山岳画が知られている。一方、1930 年代日本に滞在し、東京の独立美術研究所に入所した台湾人画家呂基正（1914－1990）は、登山が好きだったので日本の登山愛好会に参加し、戦後も台湾をはじめ各地で登山をしつつ山岳絵画の創作に専念していた。今日では台湾の代表的な山岳画家とされている。

新高山を含む台湾山岳の図像は、台湾に来た画家及び官公吏の中に、自然と山岳に親しむ信州の出身者が多いのでよく描いたことと、植民地時代におけるナショナル・アイデンティティの構築と連携していることが指摘されている³⁷。

一方、台湾に来た日本人画家が 1910 年代に新高山を主とする旅行と創作については筆者も考察している³⁸。加えて、新高山に関する絵画と写真を援用し、「台湾新八景」の形成と「台湾写真帖」の出版を考察した修士論文もある³⁹。その視点は観光の発展とともに、台湾

風景などの図像が植民地統治の枠組みの中でいかが捉えられたのかということである。

さらに、植民地時代における台湾の登山が旅行、交通などの近代化の過程で成り立っていたことについての考察も見逃すことができない⁴⁰。なお、1930年代－40年代日本国内で出品された新高山（また阿里山）図について（表5）に示す。

1. 新高山をめぐる歴史

台湾は全島の半分以上が中央部の山岳地帯に占められ、もともと先住民の居住地が多い。朝鮮の金剛山に対し、台湾の新高山は歴史に登場した時期が非常に遅い。古来から新高山に対する詳しい調査がほとんどされず、記録もないからである。清時代の文人郁永河の紀行『番境補遺』と欧米人の航海日記などにおいて新高山の存在が言及されたが、植民地時代に至り新高山の標高は3950メートルであり富士山よりも高いと知られ、1897年には「新しい日本最高峰」の意味で、明治天皇により新高山と名づけられた。その後鳥居龍蔵（1870－1953）などの学者が調査に来たが、台湾のほぼ中心に位置する山岳地帯であり、南北に走っている山脈に属する山地として、先住民も出没する新高山は、簡単に立ち入れる場所ではなかった。

例えば、1909年台湾の中央山脈を探検した石川欽一郎は旅中に見張所が設けられ、挙動が警戒されていることについて触れている。

全警戒線を通じて半丁位に一箇所の見張所が設けられてある、見張所には警鼓と称する丸太を繰抜いた木魚式の信号器がある。之を敲いて我々の通過することを順々に先きへ知らせる、そうすると直ぐ射手が沿線の警戒のために叢中に展開すると云う仕組みである。（中略）今此七千尺の山の上で、新高山とシルビヤ山と東西に控へ、警戒を周囲に置いて、清爽たる山気の中に一日の汗を洗ひ流して居る心持ちとは永く忘る可からざる思出である。⁴¹

1910年から台湾では先住民に対する「五年計画理蕃事業」が実施されており、森林資源の開発に伴い、「阿里山鉄道」と新高山へ向う道路が延伸している。最初は探検と調査を目

的とした登山は、ようやく専門技術をもつ登山家ではなくでも行なわれる趣味的な活動となった。1926年台湾山岳協会が結成されて、月例登山、週例登山、機関誌『台湾山岳彙報』の発行をはじめ、講演会の開催、山岳写真の募集などの催しを行った。その後登山はさらに盛んになった。新高山への登山路にはいくつかある。西にある阿里山の登山口から入ったり、あるいはただ阿里山の位置から新高連峰を眺めることが多いのである。

1927年6月、台湾日日新報社が「台湾新八景」の投票を募った。これはその二ヶ月前に東京日日新聞社と大阪毎日新聞社が主催した「日本新八景」の投票に倣った企画であり、また台湾清時代の地誌に記された「台湾八景」に代わるものという意味がある。民間の投票と審査委員の選考によって新たな八景と十二勝が決定されたが、委員会により神域台湾神社と霊峰新高山が別格として選出された。八景と十二勝の中には山岳が多いが、高山より都市近郊の低山と丘陵が多く含まれている。投票では五十四位にすぎなかった新高山が台湾神社と並列され別格に扱われたのは、神社と同じような強いアイデンティティと象徴性を意識したからであると思われる。

さらに1935年始政四十周年記念台湾博覧会が開催されたが、新高山と阿里山の図像を用いて描いた宣伝ポスターがみられる⁴²。金剛山と同じく、新高山は観光地とされるだけでなく、台湾を代表する象徴的な位置づけであると考えられる。

1930年代から国立公園法案が制定され、台湾の「新高阿里山」、「次高太魯閣」、「大屯」三つの山地が国立公園の予定地として指定された。山岳写真について有名な写真家・岡田紅陽（1895－1972）も、台湾国立公園協会の招致に応じ、1938年台湾国立公園の予定地を巡って山地を撮影した。岡田は新高山の特徴について、こう指摘している。

富士山は実際には新高山、次高山よりは低いのです、が写真に写すと富士が高くなるのです、夫は富士山の側には高山はないが新高山次高山の周囲には夫に稍似た山があるから低く写るのであります。（中略）それで私も山を如何にして高く見せるかと云ふ事を苦心したのでありますが夫には霧をあしらうと良いのであります⁴³。

つまり、新高山は、富士山のように山頂が突出して聳え立っている景色と違い、この特徴は新高山の絵を分析する時に念頭においておくべきことだと考えられる。

2. 新高山旅行と創作

石川欽一郎の台湾滞在における創作と紀行については研究の蓄積がなされている。それを踏まえて石川の新高山旅行と創作を考察したい。

石川は 1907－1916 年通訳官と国語学校の教官を務め台湾に滞在した。先住民の反乱を抑えるための軍隊に随行し、中央部の山脈に探査し、その風景を記録し作品を総督府に献上した。また、1924－1932 年台北師範学校の図画教師を務めた。この間彼は台湾山岳会に参加し、「台湾新八景」の審査に際して小委員会の委員となり、すなわち新高山を別格とした選考に関与したと知られている⁴⁴。

石川は 1926 年 3 月の頃、「阿里山に十日ほど泊つて、毎朝早く対高山へ往復して新高の写生をしたこと」があり、また北から陳有蘭溪に沿う登山路より新高山を眺めたこともある⁴⁵。1932 年「台湾の山水」を『台湾時報』に寄稿し、台湾の山には断崖、谷間が多い、緩やかな曲線のある山麓がないという特徴を叙述しながら、新高山と富士山を比較している。

富士山が新高山よりも清玲優雅であると云ふのは裾野の曲線が長く伸びて又た各側面が図案的に均勢を現はして居るからである。併し強剛の感には乏しい。たゞ独立した印象が乱れずに人に迫まるためにおのづから崇高の気が纏はるのである。台湾の山には曲線が始んど見えず強く固い直線が勢を示すために内地の山よりも量感は豊である。⁴⁶

石川はさらに地質、湿度、光線などの点で台湾の山水をスイスのアルプス、日本の瀬戸内海、信州、中国の厦門、香港などと比較している。一文の最後で台湾の山水は「精神的考慮を人に与へる要素に缺けて居る憾みがある」と指摘しつつ、山水が人間の性格に影響を与えるとして、「人の上にも影響しないわけには行かぬ。快濶で享樂的で直情的であるのが多く台湾人の人の性格である」と述べているが、教育者より画家として自然の特色を看取すべきだと結論付けた。

石川の新高山の作品は、1912 年《新高山》、画帖『山紫水明集』の《南投の新高山》（図 3－11）と《水里から見る新高山》、『粵山閩水画帖』の《新高淡烟》などが知られている⁴⁷。《南投の新高山》には、遠景に簡潔な筆勢だけで陵線を描いたが、山容が際立つ新高山と前景をまとめた田園風景が展開している。

金剛山を巡った丸山晚霞は 1931 年と 1934 年台湾に赴き、山岳絵画を制作し、展覧会と講演会を開催した。丸山は 1931 年 2 月嘉義、台中を訪れて展覧会を開催したが⁴⁸、3 月 21 日台北放送局から「私の見た阿里山」を放送し、26 日には台湾山岳会が主催した講演会で「私の目に映じた台湾の風景」と題した講演をした。会場は台湾日日新報の講堂であり、新高山を含む総督府山林課の山岳写真と、丸山の山岳風景画などが壁間に飾られた。講演会が終了してから、別室で座談会が行われ、台北帝大総長幣原坦と放送局の幹事などが参加した⁴⁹。

講演会で、丸山は台湾の高山についての景色、植物、気候などを詳述している。新高山については阿里山から眺めただけであるがと断りつつ、新高山とその連峰についての印象をこう語っている。

（新高山に）接しました印象と云ふものは、それは非常に自分には何だか物足りなく感じたのであります。（中略）私が今日迄歩いて感じた山と云ふのは、或は新高山より低い山もありますが、日本アルプスの感じに新高山は及ばないのであります。更に北の方に参りまして高さは新高山の三分の一位の山もありますが、山として自分は好い感に打たれたのであります。それは何故かと云ひますと、高山としてのシンボルとも謂ふべき雪及び氷河が新高山には缺けて居ります。⁵⁰

丸山は新高山には日本アルプスの万年雪のようなものが見えない、高山としての尊厳に乏しい、女性的で柔らかく感じられたと告白している。

1934 年の登山旅行において、丸山は 3 月 3 日に高千穂丸で台湾に来訪し、台湾東部の花蓮タロコ峽、西部の台南と嘉義、中部の日月潭を巡り、花蓮、台南、台中にて展覧会を開催するとともに、花蓮と嘉義にて座談会を行った⁵¹。5 月 10 日に台湾山岳会と台北市教育会が主催した講演会は台北信用組合講堂で行なわれ、11 日－13 日台北にて台湾日日新報三階で個展が開催された⁵²。出品作は新高山を含む水彩画と半切画が多い⁵³（図 3－12）。

台湾の山岳旅行によって丸山は、俳句を詠み、阿里山国立公園協会の機関誌に口絵を提供したことがわかる。1934 年台北の友人服部衣山などにより歓迎句会が開催され、丸山は俳句を詠み、翌年も俳句「一万尺の峰から明けて初島」を寄せた⁵⁴。この他、台湾山岳取材した『新高阿里山』の口絵（図 3－13）と、写生帖『台湾登山行』が残されている。高山

植物にも関心を寄せた丸山は、自然の中で雲気、樹木と融和している山の姿を描いている。

1936 年丸山晚霞などの山岳画家と共に日本山岳画協会を発足させる足立源一郎（1889－1973）は、同年 3 月の末から 4 月にかけて神戸商大山岳部一行とともに台湾に来て、次高山、南湖大山などに登った⁵⁵。足立はまた阿里山にも登り、5 月 9－11 日台北朝日寮で山岳絵画展を開催し、11 日には台北教育会館で台湾山岳会の第 68 回月例懇談会に参加し、「新高及秀古巒山の風景」の演題で講演した⁵⁶。また、7 月大阪阪急で「足立源一郎台湾山岳画展」を開催した⁵⁷。かくて翌年台湾旅行の成果として、足立は春陽会に《春の新高南山》（図 3－14）など台湾の山岳絵画を出品した。

足立はこれを「六十日の滞在中三十五日は山岳地方に過ごし二十日を台北に留まつた」台湾旅行としており、山岳、蕃地、蕃人をスケッチし、登山を主とする旅であった⁵⁸。阿里山から祝山に行つて新高山を眺めた時に、「午後になると陽があたり岩層が未つてよいが雪のないときは殺風景ではないか」と思い、「風景を鑑賞するには雪のある方がより美しく力強い」という印象を抱いた⁵⁹。

石川欽一郎、丸山晚霞、足立源一郎の台湾旅行と創作において共通点があるといえ、熱心に取り組んだ登山を創作と結び付ける傾向があったことである。石川と丸山はともに明治美術会に参加した後、1913 年には日本水彩画会の創立に参画し、技法書を共著したこともある相柄で、同年代で活躍しているの水彩画家同士である。石川は台展と「台湾新八景」の審査を務め、一方丸山は朝鮮総督府の依頼を受け金剛山に旅行した。台湾山岳会に参加した石川、また日本山岳画協会を創立した丸山と足立は、もともと登山を趣味としていた。彼らの紀行文を読むと、日本アルプス、スイスのアルプスなどの山岳を駆け回った上で、台湾の地理、岩層、大気、光線、湿度などを観察することによって各地の山岳を鑑賞する視線が成り立ったと考えられる。

これに対し、政治的にも深く関わっている山岳絵画が見出される。例えば、日本画家金森南耕（1880－1935）は、1913 年と 1916 年二度と台湾を訪れて、新高山だけではなく、富士山図も総督に命じられて制作した。『台湾日日新報』は同作について報じている。

過般來台主として蕃界巡遊中なる金森南耕氏は、此程安東総督一行に随從して澎湖島に遊びたるが、帰來総督の囑に依り官邸応接の間に掲ぐ可く筆を揮ひたる大作は「富士山」即ち是れ、氏は曾て佐久間伯の総督たりし時之が囑に應じく「新高山」を描

けることあり、今次殊に富士の靈山白雪皚々の景を描けるは、其山地趣味と亜熱帯の本島に於いて清涼の気分とを味ふの料に供せんが為め也。⁶⁰

金森の《富士山》(図 3-15)を見ると、富士山図の「三峰型」の伝統は受け継がれていたということができよう。さらに《新高山全景》(図 3-16)には、より早く作成され、図版のため分かりにくい部分があるが、実際の山容より山の高さと稜線をさらに強調しようとする画家の意図があると考えられる。

また、先述した 1932 年の「国立公園洋画展覧会」では、当時台展の審査員を担当して台湾に渡った和田三造の《阿里山の暮色》と、小澤秋成の《外太魯閣峽》が出品された(図 3-17、図 3-18)。

さらに顕著な事例としては藤島武二が新高山を取材した経緯が挙げられる。藤島は 1933 年から 1935 まで毎年、台展審査員を担当し台湾に来訪したが、多忙のためほとんど毎年 10 月の半月間だけ滞在している。阿里山へ赴き新高山を描いたのは 1934 年のことであった⁶¹。その新高山取材は 10 月 21 日台展の審査が終わった後、23 日の夜行列車で台北から嘉義を経由して、翌日の午後阿里山に着き、25 日から山を登って新高山を眺望し写生した。そして 28 日に台南へ赴いたので三日間だけの旅であった。

当時藤島に同行し山に登った、文教局学務課の職員平川知道は、朝 6 時過ぎの日の出を描いた藤島の模様が鮮明に思い出している。

やうやく、瑞光燦爛として新高山の上に輝き、その荘厳さには知らず知らず頭の下る思ひであつた。先生は急足に新高を画き始めた。紫外線よけの眼鏡をお掛けになり、太陽を書いておられたが、変化のはげしいのは朝の風景だ。いつしか四方より、濃霧が迫り新高の連峰を蔽ひかくしてしまつた。(後略) 気色満面、登山者のために備へてある記念帖に「瑞光照乾坤」とお書きになつて「やうやく多年の宿望がかなひましたよ」と言はれた。

先生は此度宮中に献上されるため^{ママ}新新高山をお描きになられるとのことである。私はその時、先生の言を聞いて涙さへ浮かんだ。⁶²

藤島がご来光を拝み新高山を画いた過程自体に感動を覚えた平川の叙述に対し、よく引用されている藤島による証言はこのようなものである。

ところが実際に眺めた新高山は予想とは大分違つて、この辺り一万尺以上の高峰が連つてゐる上に一寸頭を出してゐるだけである。従つてこゝから出る日の出は余程高く上つた日の出であり、山を離れると鏡のようにキラツと光つて見える。これでは最初の考へとは違つたものになる。絵としては面白いものになつても、日の出といふ感じには何としても遠いことを免れぬ。一体日の出を描く場合色々なものが入つては面白くないというのが最初からの私の考へであつた。前景に他の山が沢山見えては高嶺の気も欠き、荘重の感じも薄くなる。出来るだけ単純にといふ私の気持には新高の日の出もやはり不適當といふ他はなかつた。⁶³

同行した平川にとっては新高山の「荘厳さには知らず知らず頭の下る思ひであつた」のに対して、藤島は実際に新高山を目にして「荘重の感じも薄くなる」という冷静な分析を下っており、正反対の様相を呈している。

これに関してまず注目すべきなのは、その頃藤島が日の出を好み画題として数多く描いている事実である。この旅によって描かれた《旭光（新高山）》（図 3-19）だけではなく、他にも同年の第 15 回帝展出品作《山上の日の出》、1932 年《五剣山の日の出》（図 3-20）など、山や海の日の出を描いた作品が知られている。

このことに関して藤島は、「日本といふ文字の現はす日の本の意味からも、国旗の旭日からも、日の出こそは最も日本の国を象徴するに相応しいものであり、特に御登極の御祝ひである場合これほど適当な題材は考へ得らるべくもないというのが自分の気持ちであつた」と告白している⁶⁴。1930 年代日本の大陸進出とともに、台湾、モンゴルに渡つて日の出を描いた藤島の意図を明らかにしている。同行の平川には絵そのものからではなく、取材から献上にいたる過程の意味を察知して感極まっているのだと理解できる。

さらに、予想より新高山が他の山によって隠蔽され遠くにしか見えないので、荘重感が薄いという藤島の証言は、前述した岡田、丸山の感想と一致している。これは実際にそのような地理的特徴があるからである。しかしながら、《旭光（新高山）》には近景を省略し、日の出を強調した特徴があるのに対して、丸山や石川の新高山の作品にはその意欲が見え

ず、かえって藤島の《山上の日の出》、《五剣山の日の出》などと似ている。したがって、短時間で新高山を取材した藤島には、その意図と合致するように構成を調整した創作手法が窺われる。一言でいえば、山岳に対する視点は、客観的な観察か主観的な感情移入によって左右されたと考えられる。

以上のことから、新高山に対する認識と視点は、旅行の経験や目的、あるいは地理的条件や象徴的意味によって異なっており、その結果創作にも多様な様相が現れたと考えられる。

画家の新高山に対する印象は必ずしも否定的なものではない。近代日本における文化と品格の向上を求める石川はこう考えている。

台湾の山登りは内地のそれに比べては初めから信心主義から開拓されたものでは無く、専ら探検的に行はれた従ってまだ台湾の山には白衣の姿も鈴の音も山伏行者の連中も見かけない、第一拝むべき神社仏閣もない、この点は西洋の山によく似て居る。⁶⁵

台湾の高山において信仰心による参詣のためではなく、個人の興味あるいは学術的探究で登山をすれば、「反つて清浄の気がする」と石川は期待している。台湾に数年滞在し美術教育に携わった石川は、新高山を日本の新名所として開拓しようとする意図が見られる。

山岳画に専念した丸山は、台湾山岳会の要請を応じ講演をした時に、植民地における山岳絵画の役割の重要性を強調している。

自分は朝鮮総督府の囑託として金剛山を描くため二箇月程行つたことがある。有産有閑の少数者を招待して、東京や大阪あたりの一局部で宣伝することは余り効果的でない。文なり絵画なりを通ずるものは永久性があり又大衆的である。⁶⁶

加えて、丸山は山岳絵画を私的な鑑賞の場から公的な領域に移すべきだと考えていたので、技法書『山岳画講義』を著し、山岳雑誌『新高阿里山』の口絵を描いた。彼は新高山と日本山岳の差異を記しているが、その描画ではほぼ同じように前景に植物や花を配置し、連峰の山稜を表現する類似点が看取される。むしろ内地と台湾の山岳絵画を、日本という風

土における共通の図像として広げていこうとする姿勢が理解できる（図3-21）。

一方、写真家の岡田、画家の金森と藤島は、作品において新高山の山頂を強調してその象徴性を高める工夫が見て取られる。帝国日本を代表する画家といえる藤島は、新高山への旅行と創作でご来光を拝む伝統行事と日の丸のイメージを結び付け、日本のナショナル・アイデンティティを位置づけていると考えられる。

第三節 中国への山岳旅行と創作

1. 近代における中国の山岳旅行とその認識

先述したように、日本人画家が揚子江の水路旅行において「水路風景画」を創作しているのは、中国伝統の「舟行山水」に由来した着想である。また、近代登山の発達に伴い金剛山を訪れる際には、しばしば南画的な技法を用いて創作する姿勢がみられる。すなわち、近代における日本人画家の視点は「山水画」から「風景画」に転換したが、その東アジア旅行には伝統的な「山」、「水」への鑑賞観が蘇っているあるいは継承されているといえる。

こうした揚子江の水上旅行には「水」、金剛山旅行には「山」の鑑賞が行なわれているが、元来その山水画の源流というべき中国の山岳風景は、同じように頻繁に描かれたのかという疑問が生じる。

例えば美術史家金原省吾は『生活美術』誌の「山岳特輯」に一文「東洋画における山岳の意味」を寄稿した。同誌にはまた、戦前度々中国へ渡航し、青木正児とともに『歴代画論一唐宋元篇』を編著した奥村伊九良「支那の山と山の絵」、美術史家檜崎宗重「富士山の絵」、山岳画家茨木猪之吉「近代日本の山岳画」、西洋美術史家茂串茂「レオナルド・ダ・ヴィンチと山岳」、評論家勝見勝「近代の山岳画家」などが掲載されている⁶⁷。したがって、西洋から東洋、古代から近代までにおける山岳絵画の論考を結集しようという編集方針がわかる。

金原の寄稿は、主として東晋の画家顧愷之の山水論と日本の山岳を結び付き論じるが、日本の山岳は清澄的、中国のは陰峻的なものであるという論点が指摘されている。結論としてはこう記されている。

而して東洋が山を峻拔、清澄の何れに感ずるとしても、とにかくこれを敬の対象とすることには変わりはない。(中略)これを要するに、山岳の芸術的意味は、支那東晋の顧愷之において決定されたものの持続であると言ひ得るであらう。⁶⁸

中国の画論をもって東洋の山岳を鑑賞する視線は変わりなく存在することが窺える。奥村伊九良「支那の山と山の絵」は、郭熙、范寛などの山水画を中国の黄土高原に関する読売通信社のニュース写真と比較し、彼らの作品は「写真にもまがふ誠実な写実である」と説明したが、自らの旅行経験に基づいた態度が見受けられる⁶⁹。しかしながら、実際には奥村のような論述は希少である。つまり、中国の山岳風景に対する関心はあるにもかかわらず、実際に各地に足を運んだ日本人画家は少ないと思われる。その原因について考えてみたい。

まず、近代日本における登山の風潮が日本と植民地の各地の山々、さらにヨーロッパの山岳までに拡大したが、中国には及んでいないのである。例えば日本山岳会が発行した機関誌『山岳』を読むと、1940年代まで日本国内の山岳のほか、ヨーロッパではアルプス、植民地では新高山に関する記事が数多く掲載されている。しかし朝鮮金剛山に関する記事が少ないし、中国については1941年満洲、内モンゴルを調査旅行した会員の記事だけが見られる⁷⁰。つまり、登山に挑戦する山岳会の趣旨として、金剛山登山は難易度が低い、登山というよりむしろ名所巡りとしての活動だから関心が低いと考えられる。一方、中国には海拔3000メートル以上の高山高原が広範に広がっているにもかかわらず、1930年代まで日本人登山者はいまだ寄りついていない。

さらに、前述したように、当時中国旅行において交通状況の不便と地方軍閥の乱立などが状況の改善を妨げた。日本人旅行者がより安穩に活動できる地域といえば、時期にもよるが都市としては北京と上海、さらに日本汽船が運航している揚子江流域、または第一次世界大戦後日本軍が駐留した山東半島などが挙げられる。こうした状況下で行なわれた、日本人画家の中国山岳旅行と創作について検討していきたい。

2. 中国山岳旅行と創作

中国の北方地域における日本人画家の山岳旅行では、登山というより実は仏教遺跡の探訪が主な目的であった。例えば木村荘八は1920年山西の天龍山石窟を、小早川秋聲は1921年山東の雲門山と駝山の石仏を訪れた。第二章で取り上げた栖鳳などの例のように、二人は石窟における仏教美術に関心を寄せたが、周辺の風景に接して湧いてくる感興にもついても記している⁷¹。

山東半島は、孔子の開いた儒教の中心地であり、また道教の聖地である泰山が崇められている。北京に滞在し、紫禁城を訪れた栗原誠は、1918年山東に赴き、済南千仏山の摩崖仏などの古跡を探訪し、曲阜で孔子の姿を追懐した。また泰山に登りこう印象を述べている。

南画にしても北画にしても泰山は実に無限の粉本を吾人に提供して惜まないのである。道一步を転する毎に新画図を展開して小なる人間の意匠を憫殺して居る。それに支那人は景色の主眼となるべき処へ巧みに建造物を置いて風景を活かすと云ふ事に於ては卓越せる意匠を持つて居る。丁度画家が寺塔小亭を画中に布置する様に自然の景中に点在せしめて居るのは実に有り難い。⁷²

また、1915年南画家水田竹圃（1958年歿）は陝西の華山を探訪した。その旅行では竹圃は「一周日の旅行には実に言語に絶する艱難と危険を体験し」たが、ようやく山麓に着き華山を眺めたところ「突兀たる華嶽の夕燠を帯びて雲表に屹立せる雄姿に直面した時の愉感快感」が忘れられないと伝えている⁷³。それから竹圃はしばしば中国風景における作品を創作している。1921年第1回日本南画院展覧会に《泰山》（図3-22）を出品した。栗原誠と水田竹圃には南画の伝統的な構図や視線で山岳の風景を捉えようとする目論見が窺える。

一方、南方地域における山岳旅行についていえば、揚子江に沿う水路旅行の途中で山を眺めた場合が大半である。例えば1921年中国を再訪した竹内栖鳳は廬山への登山道では隘路が続くから、下船せず廬山を眺めただけであった。

所謂廬山の真景は見られない訳で、別に珍らしくもない、内地でも少し高い山へ登ればいくらか目につくやうな処ばかりです、(中略)此の裏道から表の本道へ出やうとすると大変で、山中に二、三日を費さなければならないものですから、遂に平凡に下りて了ひました。九江は大変いゝ処のやうでしたが、廬山へ登る為に船を上つて遠く望見した丈で時間の都合から割愛しなければなりませんでした。⁷⁴

日本画家近藤翠石(1870-1950)は1917年前後に廬山に登り、そこで「先程の雲霧は次第に消散し、朝陽に映じて、天空にかゝる瀑布が現れた。一段、又一段、三段になった有名な廬山の瀧は、轟々と鳴つて眼の前にある」光景を目にして、「三段の天巧の妙を見て」深い感動を覚えた⁷⁵。

廬山の瀧は古来有名であり、例えば李白の詩「飛流直下三千尺、疑是銀河落九天」(「望廬山瀑布」)があり、廬山の画題としては玉潤筆《廬山図》などの作品が知られている。

しかしながら、1920年代においても廬山を含む中国の山岳を訪れた日本人画家は依然として少ない。作品と紀行がわずかに残されているだけである。これに関連して、日中美術交流が頻繁に行なわれた時期に活躍している中国人画家王済遠が、寧波の普陀山を取材地として日本人画家に紹介している。

(普陀山風景の)小品を携へて日本へ渡り、此間丸善で又個展を開いたが、人は普陀山の風景を以て、東方特殊の風格ありとなした。老友石井柏亭画伯もこれを欣賞して呉れて、紹介の為に短文を書けと云はれた。まことに日本の画家の支那に遊ばれるも多いが、普陀山の地を踏まれたのは尚甚少い。⁷⁶

1937年日中戦争勃発、日本軍の進軍に従い、現地報道としての画家の旅行では従来と目的が異なるが、山に登る機会がかえって増加している。例えば1937年から橋本関雪はしばしば中国の各地に赴き、新聞にその見聞を寄稿し、戦争画の制作に取り組んだ。前述したような揚子江に沿う旅行経路と違い、日本軍が占拠した都市を中心として移動した。関雪はこうして泰山、廬山(図3-23)に登り、また地理的には丘陵地である江蘇昆山、湖や海に浮かぶ山島である西湖孤山、九江小孤山、浙江普陀山などを巡った。その見聞から山の聖性について指摘した。

富士へ登ると御来迎といつて日の出を拝む習慣がある如く泰山の頂上にも日観所といふのがあつて早明、日の出を観る場所がある。これは泰山だけでない、娥眉にも黄山にもある。山はそんなに驚くほど高くないが周囲に山が少いから蒙昧の時代崇信を集めるものと思ふ。⁷⁷

泰山の山頂は、秦の始皇帝が封禪の儀式を行なったところであり、山中は道教の聖地とされている。ただ、「載筆北征」としての日本人画家は、富士山のご来光を連想したが、やはり「蒙昧の時代崇信」というような優位な視点を設定して批評した。

また、戦前頻繁に中国、朝鮮を旅行した福田眉仙（1875－1963）は、陸軍従軍画家の成果として 1939 年 12 月日本橋三越で個展を開き、《廬山》（図 3－24）などの作品を出品した。

《廬山》という画題には玉潤以来の水墨画の伝統があるが、本作にはかえって現実を度外視する姿勢が現れている。

いくつかの例を挙げたが、川端龍子が 1937 年から青龍社展に出品した連作「大陸策」はあたかも前章と本章の例に相応するものであった。「大陸策」四部作の一《朝陽來》（図 3－25）には、激しく曲がった山脈とそれに据える長城を描き出し、日本軍が満洲国の境界線とする長城を踏み出し、朝陽のような国威を輝かせると龍子は期待している⁷⁸。またその二の《大同石窟》（図 3－26）、三の《香爐峰》（図 3－27）と四の《花摘雲》を出品した。《香爐峰》には飛行機と機上から眺めた廬山の姿を描いているが、昔に陶淵明の詩「悠然として南（廬）山を看る」というような廬山に対し、「だが国亡びて山河あり、大廬山は廢墟のやうな街に後に突兀として夕空に聳えてゐるのであつた」と慨嘆している⁷⁹。

小結

日本人画家の朝鮮金剛山と台湾新高山を対象した創作は、古来富士山を始め定着してきた山岳絵画の歴史の中で、ある意味では新しい刺激を与えたといえよう。画家たちが短歌や俳句で山を詠ったり、富士山図のように描いたりしている点は単純に伝統で括りきれものではない。粉本が用いられておらず、山奥まで行かないと捉えられない風景美を描写するということは、当時山岳絵画に専念する画家の姿勢と思考の一端を示している。30年代の国立公園指定運動が進行するにしたがって、金剛山と新高山の図像がともにナショナルリズムの動向に改めて組み込まれている。

しかしながら、古来名山とされてきた金剛山と、近代に歴史化された新高山については、むしろその差異を重視すべきではないかと考える。その差異性は比喩的にいえば、それぞれ参詣者と探険者の視点によって捉えられたものである。歴史と自然が豊かな金剛山は、山岳信仰が根深く植えつけられている日本人画家の創作意欲を刺激した。1910年代から日本人画家は、1922年の朝鮮美術展覧会が開設される前に、既に各々の視点で多彩な金剛山図を創出していたと言えるであろう。

注目すべきなのは、南画の復興に伴い、一部を（表3）に示したように、金剛山は日本国内を除いて、東アジアにおいて最も南画として描写を試みられた山岳といえることであろう。『日本風景論』において台湾の新高山、山東半島の泰山を「台湾富士」「山東富士」と称した志賀重昂は、実際に1917年8月に金剛山も訪れ、こう称賛している。

金剛山は東洋式なり。東洋式の山水画の粉本としては支那の閩江谿谷（福建省）も亦同じく花岡岩片麻岩の浸蝕に依ると雖も、神韻縹緲の点に至ては固より金剛山に及ばざる事。⁸⁰

金剛山に対する認識は南画創作の延長線に位置づけられる視点が看取される。

一方、日本帝国の領土内において高山の標高を更新した新高山は、日本から来訪した画家や台湾在住の日本人画家たちでさえ試練を乗り越えて捉える対象となり、ナショナルリズムと密接に結びついたことも否定できない。そのため、1920年代後半から1930年代になると、台湾美術展覧会の展開とともに新高山を描いた作品が多く現れる状況が到来した。登

山の難易度の問題もあるが、日本から新高山に赴いた画家とその作品の方が、金剛山のそれより少ないし、加えて洋画家が主なのである。そうした作品には、実景からいかに山容の崇高を表現できるかという創作上の懊悩が看取できる。それはまさに新高山がナショナルリズムと密接に結びつく過程に生じた齟齬に由来しているのである。

中国には仏教遺跡と名所旧跡への探訪が主な目的である山岳旅行が行なわれている。しかし日本において洋画家を主として行われた近代登山とは無縁のままであった。

前章と本章では、東アジア各地域と文化の相違に念頭をおいて画家がその旅先を「南、北」、取材対象を「山、水」として捉えているという分析を加えた。美術史の文脈で検証するならば、東アジアの実景を視野に入れた日本人画家が、近代化の視点に基づき題材を求めていながら、「水路風景画」と山岳絵画を創出したのは、中国美術と日本南画の伝統を顧みた一面も見逃してはならない。

さらに、その創作には帝国主義の影響を排除することができないが、画家自らの知見に従った目論見と表現は多種多様である。しかし戦時下においてはその自己表現は国威の表徴に総括されていた。

-
- ¹ 渡辺俊夫監修『自然の美・生活の美 ジョン・ラスキンと近代日本展』自然の美・生活の美展実行委員会、1997 年。
- ² 東京芸術大学大学美術館編集『発見された幻の名画—横山大観「海山十題」展』NHK、2004 年。
- ³ 「諸菩薩住處品第三十二」『大方廣佛華嚴經』156 卷、商務印書館、1968 年、2817 頁。
- ⁴ 坂田沙代「金剛山楡岾寺縁起の伝承とその変容」『アジア遊学』115 号、2008 年 10 月、144—153 頁。
- ⁵ 張辰城著、石附啓子訳、「愛情の誤謬—鄭澈に対する評価と叙述の問題」『美術研究』405 号、2012 年、47—62 頁。
- ⁶ 朴銀順『金剛山図』一志社、1997 年。金剛山に関する展覧会としては『아름다운 金剛山』, 서울: 국립중앙박물관, 1999, 『夢遊金剛—그림으로 보는 금강산 三〇〇년』, 서울: 일민미술관, 1999 年。金剛山に関する博士論文としては Maya Kerstin Hyun Stiller, *Kūmgangsan: Regional Practice and Religious Pluralism in Pre-Modern Korea*, Ph. D diss., UNIVERSITY OF CALIFORNIA Los Angeles, 2014.
- ⁷ 現段階で筆者の知る限り、韓国人研究者が執筆し朝鮮人画家・金圭鎮に関する研究だけである。목수현, 「해강 김규진의 금강산 그림과 사생 정신」, 『시대의 눈 한국근현대미술가론』 서울: 학고재, 2011, 17—44 쪽。
- ⁸ 山路勝彦『近代日本の植民地博覧会』風響社、2008 年、134 頁。
- ⁹ 砂本文彦「日本統治下朝鮮半島における国際観光地・リゾート地開発に関する研究」『訪韓学術研究者論文集』9 卷、2007 年 4 月—2008 年 2 月、71—101 頁。
- ¹⁰ 丸山晚霞「朝鮮金剛山」『農業学校 大正新読本』5 卷、1918 年、『水彩画家丸山晚霞《復刻版》』一草社、2007 年、61 頁から引用。
- ¹¹ 松本武正、加藤俊吉『金剛山探勝案内』亀屋商店、1926 年、18—19 頁。
- ¹² 前田寛『金剛山』朝鮮鉄道協会、1931 年、41 頁。
- ¹³ 平福百穂「金剛山写生」『京城日報』1916 年 6 月 10 日 1 面、6 月 11 日 1 面、6 月 12 日 1 面、6 月 13 日 1 面、6 月 14 日 1 面、6 月 15 日 1 面、6 月 16 日 1 面、6 月 17 日 1 面、6 月 19 日 1 面、6 月 20 日 1 面、6 月 21 日 1 面、6 月 22 日 1 面、6 月 23 日 1 面、6 月 24 日 1 面、6 月 25 日 1 面、6 月 26 日 1 面、6 月 28 日 1 面、6 月 29 日 1 面、7 月 2 日 1 面。

-
- ¹⁴ 「金剛山写生画展覧会」『京城日報』1916年6月24日夕刊2面、「百穂画会」同紙同日付3面、「百穂画会」同紙同月25日夕刊2面。また百穂の金剛山旅行に関する記事と作品について、井内佳津恵「美術家と朝鮮—『京城日報』の記事を通して（3）1922—1931 来訪者補遺」『紀要 Hokkaido Art Museum Studies』2009、2009年、5—47頁を参照。
- ¹⁵ 平福百穂「朝鮮紀行」『中央美術』2巻9号、1916年9月、52頁。
- ¹⁶ 平福百穂「朝鮮雑詠 金剛山」（1916年）『歌集 寒竹』短歌新聞社、2000年、30—31頁。
- ¹⁷ 成瀬不二雄『富士山の絵画史』中央公論美術出版、2005年。
- ¹⁸ 「琅玕洞大会」『美術』1巻8号、1917年6月、23頁。
- ¹⁹ 山内多門「朝鮮金剛山紀行」『絵画清談』8巻9—10合同号、1920年10月、41、46頁。
- ²⁰ 藤懸静也「帝展の日本画」『婦人画報』192号、1921年12月、54頁。
- ²¹ 藤本順三「多門遺作展を見て」『美術評論』5巻4号、1936年7月、『山内多門生誕130年展』前掲書、198頁から引用、
- ²² 藤懸静也「山内多門君の追憶」『美之国』8巻7号、1932年7月、62頁。
- ²³ 富迫美幸「山内多門の生涯と芸術」『山内多門生誕一三〇年展』都城市立美術館、2008年、229頁。
- ²⁴ 丸山晚霞「夏の金剛山」『京城日報』1917年7月3日1面、7月4日1面、7月5日1面、7月6日1面、7月7日1面、7月8日1面、7月9日1面、7月10日1面、7月11日1面、7月14日1面、7月15日1面、7月16日1面、7月17日1面、7月19日1面。河合新蔵「夏の金剛山」同紙1917年7月20日1面、7月22日1面。「水彩画展覧会を観る」同紙1917年7月18日2面。
- ²⁵ 「朝鮮金剛山水彩画展覧会」『美術旬報』147号、1917年12月、4頁。
- ²⁶ 丸山晚霞「南画と金剛山」『中央美術』3巻12号、1917年12号、43—44頁。
- ²⁷ 『自然の美・生活の美 ジョン・ラスキンと近代日本展』前掲書、78頁。
- ²⁸ 丸山晚霞「南画と金剛山」前掲、41頁。
- ²⁹ 丸山晚霞「朝鮮金剛山」前掲。
- ³⁰ 丸山晚霞「南画と水絵」『中央美術』2巻9号、1916年9月、100—101頁。
- ³¹ 鈴木敬『中国絵画史 上』吉川弘文館、1981年、103頁。
- ³² 丸山晚霞「金剛の山水（二）」『みづゑ』152号、1917年10月、29頁。

³³ 二人の証言は以下のようである。「国立公園協会からの頼まれもの、二十五号の油絵の図題をば、正陽寺にせうか、此処にせうかと迷ったが（後略）」、小杉放庵「金剛山抄日」『草画随筆』交蘭社、1934 年、115 頁。「再度の金剛山行きは、内務省で国立公園の絵を数人の画家に委嘱したその中を頼まれて出掛たのであるが、私は前回内金剛を見てゐるので今度は外金剛へ行つて見ることにし、内金剛は小杉未醒氏が描くことになった」、川島理一郎「外金剛の旅」『緑の時代』龍星閣、1937 年、119 頁。

³⁴ 川島理一郎「外金剛の旅」『緑の時代』前掲書、126 頁。

³⁵ Sonia Ryang, "Japanese Travellers' Accounts of Korea", *East Asia history*13:14, 1997, pp.133-151.

³⁶ 例えば林麗雲『山谷蹺音—台湾山岳美術図像与呂基正』雄獅図書、2004 年。顏娟英『油彩・山脈・呂基正』雄獅図書、2009 年などを参照。

³⁷ 林麗雲『山谷蹺音—台湾山岳美術図像与呂基正』前掲書。

³⁸ 蔡家丘『草枕：日治前期日本来台書画家的創作与遊歴（1908－1927）』国立台湾大学芸術史研究所碩士論文、2007 年。

³⁹ 宋南萱『〈台湾八景〉從清代到日抛時期的轉變』国立中央大学芸術学研究所碩士論文、2000 年。徐祐驊『日治時期台湾写真帖研究』国立政治大学台湾史研究所碩士論文、2011 年。

⁴⁰ 曾山毅『植民地台湾と近代ツーリズム』青弓社、2003 年。林玫君『從探検到休閒—日治時期台湾登山活動的歴史図像』国立編訳館、2006 年。

⁴¹ 石川欽一郎「台湾中央山脈探検（下）」『みづゑ』151 号、1917 年 9 月、23 頁。

⁴² 程佳惠『台湾史上第一大博覧会：1935 年魅力台湾 Show』遠流、2004 年。

⁴³ 岡田紅陽「台湾山岳に対する見方や撮影に就て」『台湾山岳彙報』10 年 4 号、1938 年 7 月、4 頁。

⁴⁴ 宋南萱『〈台湾八景〉從清代到日抛時期的轉變』前掲。

⁴⁵ 石川欽一郎「台湾の山岳美」『台湾山岳』1927 年 4 月 23 日、同「薰風榻」『台湾時報』1932 年 5 月、105－106 頁。

⁴⁶ 石川欽一郎「台湾の山水」『台湾時報』1932 年 7 月、112 頁。

⁴⁷ 『台湾日日新報』1912 年 6 月 15 日 2 面。石川欽一郎『山紫水明集』秋田洋画材料店、1932 年。静岡県立美術館 2004 年収蔵作品ホームページ：

<http://www.spmoa.shizuoka.shizuoka.jp/japanese/collection/new/2004/index2.php>

⁴⁸ 顔娟英『台湾近代美術大事年表』を参照。

⁴⁹ 「台湾山岳講演会と座談会」『台湾山岳彙報』3年3号、1931年5月、5頁。

⁵⁰ 丸山晚霞「私の目に映じた台湾の風景」『台湾時報』1931年8月、39－40頁。

⁵¹ 「高千穂丸より」『台湾日日新報』1934年3月3日2面、「丸山画伯の個人展覧会」同3月10日7面、「阿里山登山の「感想」」同4月12日3面、「丸山晚霞画伯の新作展」同4月28日7面。「丸山晚霞画伯講演会」『台湾山岳彙報』6年7号、1934年7月、3頁。また顔娟英『台湾近代美術大事年表』を参照。

⁵² 「丸山晚霞氏の講演」『台湾日日新報』1934年5月11日7面、「亜熱帯気分描写の妙 丸山画伯の個展を開く」同5月12日2面。

⁵³ 「中央山脈を越え 丸山画伯帰北」『台湾日日新報』1934年5月10日7面。

⁵⁴ 「丸山晚霞画伯歓迎句会」『ゆうかり』14巻7号、1934年7月、20頁。「繭玉集」『ゆうかり』15巻2号、1935年2月、14頁。

⁵⁵ 「消息通信」『台湾山岳彙報』8年4号、1936年4月、4頁。

⁵⁶ 「足立源一郎氏の山岳作品展」『台湾日日新報』1936年5月8日6面、「第68回月例懇談会」『台湾山岳彙報』8年5号、1936年5月、1頁。また顔娟英『台湾近代美術大事年表』を参照。

⁵⁷ 長野県信濃美術館編集『アルプスを愛した山岳風景画家 足立源一郎展』長野県信濃美術館、2001年、79頁。

⁵⁸ 足立源一郎「台湾の旅随感」『国立公園』8巻7号、1936年7月、27頁、同「台湾北部の山岳景觀」『国立公園』8巻9号、1936年9月、7－8頁、同「台湾登山行」『文芸春秋』14巻6号、1936年6月、260－261頁。

⁵⁹ 「新高山を眺め 山岳画家 足立源一郎氏」『台湾山岳彙報』8年8号、1936年8月、4頁。

⁶⁰ 「富士山 金森南耕氏筆」『台湾日日新報』1916年5月20日7面。

⁶¹ 「審査がすめば阿里山へ 藤島画伯談る」『台湾日日新報』1934年10月17日7面、「藤島画伯あす阿里山へ」同23日7面。藤島の新高山旅行について1933年と誤記された年譜が多い。

-
- ⁶² 平川知道「藤島先生にお伴して」『新高阿里山』3号、1935年1月、23頁。
- ⁶³ 藤島武二「内蒙の日の出」『塔影』13巻9号、1937年9月、3頁。
- ⁶⁴ 藤島武二「内蒙の日の出」前掲、2頁。
- ⁶⁵ 石川欽一郎「緑風抄」『台湾時報』1927年8月、36頁。
- ⁶⁶ 丸山晚霞「私の見た阿里山」『台湾山林会報』69号、1932年1月、35頁。
- ⁶⁷ 「山岳特輯」『生活美術』3巻8号、1943年8月。
- ⁶⁸ 金原省吾「東洋画における山岳の意味」『生活美術』前掲、8頁。
- ⁶⁹ 奥村伊九良「支那の山と山の絵」『生活美術』前掲、9－14頁。
- ⁷⁰ 『日本山岳会 山岳 総目録 1906－1969』日本山書の会、1970年。
- ⁷¹ 木村莊八「天龍山石窟を見る」『中央美術』7巻2号、1921年2月、頁31－42。小早川秋聲「雲門山と駝山」『中央美術』7巻12号、1921年12月、頁98－101。
- ⁷² 栗原誠「南船北馬」『東京美術学校校友会月報』17巻7号、1919年3月、120頁。
- ⁷³ 水田竹圃「太華山に登る」『旅：絵と随筆』塔影社、1932年、3頁。
- ⁷⁴ 「龍井茶を綴りつゝ、支那漫遊に就て語る栖鳳画伯（中）」『日出新聞』1921年6月28日、平野重光編著『栖鳳芸談 「日出新聞」切抜帳』京都新聞社、1994年、203－204頁から引用。
- ⁷⁵ 近藤翠石「廬山の瀧」『旅：絵と随筆』前掲書、71－72頁。
- ⁷⁶ 王濟遠「風景画談 普陀山」『中央美術』14巻3号、1928年3月。
- ⁷⁷ 橋本関雪「泰山」『支那山水随縁 絵と文』文友堂書店、1940年、64頁。
- ⁷⁸ 川端龍子「朝陽来」作品解説、『青龍社第九回展覧会目録』青龍社、1937年、4頁。
- ⁷⁹ 龍子「廬山行」『青龍社第十一回展覧会目録』青龍社、1939年、4頁。
- ⁸⁰ 志賀重昂談「金剛山の真の価値」『京城日報』1917年8月19日3面。括弧は原文より。

第四章 1910年代－30年代における日本人画家の東アジア旅行と東洋回帰¹

本章は、洋画家川島理一郎と日本画家小杉放庵を取り上げ、その東アジア旅行と創作に着目することによって近代日本人画家の東洋回帰を考察するものである。一見関係のない二人だが、1913年日本の紀元節の2月11日に二人とも欧遊の途中にあり、当時パリ在住美術家17人の集合写真には、前列で隣に座っている姿が見られる（図4-1）。この写真に写されたのは、梅原龍三郎などを含めほとんど1880年代に生まれた、大正期の滞欧美術家である²。

二人の接点としてはこの一枚の写真だけが知られている。しかしその後彼らが各々東洋回帰の道を切り開いた足跡には、1910年代－30年代において壮年期にあたる日本人画家の持つ東洋意識の一面が浮かび上がるように見える。

第一節 洋画家川島理一郎の旅行と「旅人の眼」

川島理一郎（1886－1971）といえば、フランスと日本をしばしば往還した画家という印象を抱くむきが少なくないだろう。ところが、1936年に代表的著作『旅人の眼』を著した川島は1920年代－30年代にしばしば東アジアを旅したのである。本節はその旅行を中心とする活動に着目して、その「旅人の眼」の内実を検証するものである。画家ではなく「旅人」と自称した川島について、東アジアの様々な地域を旅行した経験が、作品と画業に与えた具体的な影響について明らかにしたい。

川島理一郎の画業については、1995年、資生堂ギャラリーにおける展覧会図録『一九二〇年代巴里より 川島理一郎、ゴンチャローヴァ、ラリオーフ』において、1920年代パリにいた川島の交友と活動の概容が解明されている³。それより前、栃木県立美術館で1976年に「川島理一郎展」が開催され、2002年には栃木県立美術館と足利市立美術館で本格的な回顧展が企画され、同展図録には専門的な論文と詳細な資料が付された⁴。このことによ

って、ギリシヤ古典文化を慕い、また滞仏中に蠟染やデザインなどに手を染めた川島の若き日の姿が明らかになった。

戦前期の川島に関する先行研究は、ヨーロッパにおける活動や作品を中心とするものであった。しかしながらその年譜によれば、1924 年に初めて中国に渡ってから以後、太平洋戦争直前の 1940 年にかけて、川島は少なくとも台湾に 4 回、朝鮮に 2 回、中国、満洲には 5 回も訪れているのである。東アジアの各地や人物に取材してさまざまな作品を創作することだけではなく、彼は積極的に台湾で個人展を開き、中国と朝鮮の官展に作品を提供した。そこからは、川島がヨーロッパのみならず、東アジアをふくむ幅広い国際的な視野を確保していたことがわかる。しかしそのような視点は従来の研究に欠如したままであったと言えるであろう。

実際、川島のように、アメリカやヨーロッパで西洋美術を直接に学びながら、東アジアを旅行したり、現地で創作したりした日本人洋画家は少なくない。研究の手法としては彼らの作品を、たとえばポストコロニアルのような一つの視点から捉えることもできるが、作品の多様性、旅先ごとに異なる風景と文化の独自性が見落とされる懸念もある。そのため本節では川島にとってかけがえのない旅行の重要性を着眼点として、彼が訪れた土地とその画業がどのように関わったのかを、旅行活動に還元する視点から分析していくこととする。さらに日本の洋画家が東アジアにどのような視線を持つに至ったのか、その背景を含めて検討していきたい。

1. 画業と旅行

川島理一郎は、1886 年足利に生まれ、1905 年アメリカに渡り、コーコラン美術学校、そしてナショナル・アカデミー・オブ・デザインに通って、絵画を学んだ。その後、1911 年パリに渡った。

パリでは、川島は西洋美術史の起源に興味を惹かれ、1913 年に出会った藤田嗣治（1886－1968）とパリ郊外で古代ギリシヤの生活を模倣して暮らした。第一次世界大戦のため川島は 1919 年に一度帰国し、まもなくパリに戻った。その後ようやく創作で身を立てられるようになったようであるが、その前十年間ほど貧乏暮らしをしていた時期のことを、川島

自身は「どん底時代」と形容している⁵。

1920年代から30年代にかけて川島の画業は次第に展開していった。資正堂経営者福原信三（1883－1948）とアメリカ時代に知り合ったことをきっかけに、1920年代から資生堂ギャラリーで川島の個展が頻繁に開かれている。1925年、川島は梅原龍三郎とともに国画創作協会の第二部（西洋画）の創立に参画し、やがて国展に出品し始めた。また、若い画家たちの批評会「金曜会」の中心人物として活躍し、聖徳太子奉讃美術展審査員、文部省美術展覧会（新文展）審査員を委嘱されることになった。画業の展開にしたがって、1929年著書『最新 油絵の描き方』が刊行されたが、雑誌の広告欄では「最も進歩的の定評を得たる」と紹介されている⁶。1933年には川島が慕っていたアンリ・マチス（Henri Matisse、1869－1954）の作品を、川島自らが選択して編集した『マチス画集』を、また所有者を一人一人訪問して作品の蒐集に手だてをつくしてようやく完成した『川島理一郎画集』を出版している⁷。

1920年代－30年代、川島は記事や時評などを次々に雑誌に寄稿し、最も勢いがあつた。しかし全てが順風満帆であつたわけではない。1923年、関東大震災が東京を襲つたことで、個展の開催のため銀座資生堂に置いていた二百点余の作品はほとんど失われてしまったのである。また1931年、スペインで制作した作品数十点をバルセロナ出航の船「トリコロール号」に託したが、インド洋で同船は遭難し沈没してしまった。画家として作品を喪失したことについて川島は、「恐らく愛児を失つた気持ちがこれに近いのではなからうか」と慨嘆している⁸。1935年帝展改組に際して「帝国美術院の改革に伴ふ混濁せる渦紋の埒外に在つて」と言う声明書を発表し、自分の家族のように育ててきた国展第二部と袂を分かち、国画会を退会した⁹。同年、彼は不純な分子が混じることになったという理由で、金曜会を解散した¹⁰。

しかし注目すべきは、川島がそのような時期にもしばしば東アジア各地を旅行していたという事実である。川島の旅行への特別な思いは、アメリカの画学生時代にさかのぼり、サンフランシスコから一人で汽車に乗ってアメリカ大陸を横断した時から芽生えてきたと自ら記している¹¹。1926年にはシベリアを経てパリを目指して大陸を横断した¹²。残念ながら、彼は何度もヨーロッパから帰国するときには東南アジアを経由したはずであるが、この東南アジア体験についてはいまだ不明な点が多い。

ところが、実は川島はヨーロッパにもまして、とりわけ東アジアの旅先を、積極的に開拓していったのである。この東アジアの旅行と創作とは、いかなる過程をたどったものであったであろうか。次に、台湾、韓国、中国のそれぞれについて具体的に見ていきたい。

2. 台湾—色彩表現の研究と支援者たち

川島が初めて台湾に渡ったのは 1927 年 11 月末であり、台北医院医長倉岡彦助の招きで二週間ほど滞在した¹³。12 月 2—4 日に台北の総督府博物館で個展を開き、8 日に東京に帰ったが¹⁴、翌 1928 年には再度訪れている。さらに、1932 年 9 月 16—18 日には台湾日日新報社の講堂で、1933 年の 3 月 17—19 日には朝日小会館で、それぞれ個展が開催されている¹⁵。

川島が初めて来台した 1927 年 11 月末という時点は、それに先立つおよそ一ヶ月前、台湾総督府の外郭団体である台湾教育会が公募展として主催した第 1 回の台展が賑々しく開催された時期にあたる。当時、台展の開催に賛同した重要な美術家である塩月桃甫（1886—1954）と石川欽一郎は、ともに川島個展についての記事を寄稿している。塩月は川島に「宝石の如く輝しい独創味」という賛辞を寄せ¹⁶、石川は川島との会話の中から、川島のパリのアカデミー・ジュリアン時代の思い出と作画の態度、そしてシベリア旅行について述べている¹⁷。また川島は、倉岡彦助に倉岡の台展入選作について意見を乞われる¹⁸。台展開催直後に台湾に来た川島は、頗る注目された人物であったと想像される。

1927 年と 28 年の旅において川島は、台北近郊烏来の先住民タイヤル族の部落、また台南の古跡などをまわった。彼は烏来に中国風の轎に乗って入り、先住民の生活と、台北市近郊の風景を実見する一方、その後台南に行って、オランダ占領期の遺跡、そして清時代の孔子廟などを探訪した。川島は台湾の風景に対し、「其濃厚な色彩は到底内地の人の想像では及びますまい」と「濃厚な色彩」を感じとりながら、「其辺（安平や淡水あたりの廃墟）を歩くと、きつとスペインや伊太利の南端を思ひ出」すと「南国」の印象を記している¹⁹。訪れたことのない土地で見出した、このような「南国」に川島は驚きながら、スペインやイタリアにいた経験を連想して台湾の風景に見入っている。

さらに、1932 年、33 年再び台湾へ来た川島は個展を開き、再訪台湾の印象について、樹木の色を「内地のやうに黒ずんだ一色一様の緑とは全く趣が違つてゐる」と記して、台湾

の風景の独自性に言及している。

台湾の平地は、支那の文化と日本の文化が混交し、今は半洋風化された支那のやうな感じが多い。従つて、さういふ特殊な景観、風物、つまり支那でもなし、日本でもなし、又西洋でもないといった台湾独特のものが、自然絵画表現の対象になる訳だ。²⁰

この頃の川島の台湾の風景と文化についての観察は、前述した 1928 年の言葉と比較すれば、台湾独自の特徴についての認識がさらに深まったことを示している。

こうした経験を生かして川島は 1933 年第 8 回国展に《想思樹》および五連作《台湾歌妓》(図 4-2、4-3、4-4) を出品した。川島は《台湾歌妓》の制作動機を説明して、色彩表現の志向を述べている。

そこで雨に閉じ籠められてゐる間に、台湾の歌妓をモデルにして、描いて見たところが、台湾の家屋が持つ特殊な色彩を背景にした此歌妓の対照に特に新しい盛興と刺戟を受け、そして私が二三年前から志してゐる色彩表現の研究をこの題材によつて一段と進める事が出来た。²¹

この作品には、寝台の紺色と、壁面を飾る菱形の黄色が対比される空間に、黒い生地に多彩な柄を配した支那服を着る芸者が横向きで描かれる。川島は台湾旅行で靈感を得た色彩の組み合わせを、巧妙にこの作品で表現したと言えるだろう。注目すべきなのは、後述する朝鮮作品も含めてこの時期川島の画風が一変したことである。滞欧時の作品と比較すれば、いっそう色彩は濃く、自信にあふれた強い筆致が表れている。

さらに重要なことは、台湾に来た川島の目的が創作だけではないことである。日本人画家は台湾、中国などで作品を売却したことが知られている。以下管見の限りで、川島作品が台湾に導入されていった実情を明らかにしたい。

1927 年の旅で、川島がフランスから持ってきた作品は台湾で売却されていた²²。1931 年船が遭難して滞欧作品を失ったために、台湾に住む人々の要望を叶えられなかったこともある²³。これは洋画家としての川島がすでに台湾でも名声を博していたことを示唆していよう。1933 年に開催された個展では、前年の国展出品作《コンコルドの噴水》をはじめとす

る滞欧作品とともに、台湾において制作した新作も展示された²⁴。そして同年 10 月、台湾日日新報社で開かれた趣味同人会洋画展覧会の出品目録では、川島作品と出品者が(表 6)のように記録されている²⁵。

これによって川島作品の所蔵状況の一端が窺える。出品者すなわち所蔵者は、煙草や酒類などの専売事務を行う台湾総督府専売局、台北医院医長倉岡彦助、新聞記者で美術品コレクターとしても知られる尾崎秀真(1874-1949)などである²⁶。しかしながら、同年 4 月に出版された『川島理一郎画集』中の、たとえば《チュイレリーの夏》(1928 年)は「野島康三氏蔵」と記されている。とすれば、同じ主題の人気作品は一作だけではなく複数描かれたと考えることができよう。加えて台湾で川島作品を所蔵する人は他にもいた。『川島理一郎画集』によると、《台湾歌妓》連作の一作も、台湾にいた昆虫学者素木得一(1882-1970)の愛蔵品である。したがって、台湾への旅行は川島にとって画題の取材のみならず、絵画を売り込む取引先・所蔵家への旅行であったと考えてよいであろう。

このように、台湾旅行を契機として、川島は新たな色彩表現の創出と、取引先の開拓に取り組んでいた。そして、色彩表現の試みはつぎに検討する朝鮮への旅行においてさらに深められて、転機を迎えることになった。

3. 朝鮮—「緑の時代」から「色の時代」への転機

1929 年、川島は朝鮮にわたり、金剛山をはじめ、平壤、京城、慶州などを見てまわった。海金剛、内金剛、外金剛に分けられる金剛山において、川島はまず海金剛に行って写生しており、一週間程滞在して京城に帰った。この旅によって《海金剛の朝》、《海金剛の夕》が制作されたと思われる。その後、川島は内金剛へ赴き、長安寺、正陽寺などを訪れ、正陽寺で一週間取材している。ついで平壤で練光亭、七星門などを、京城で景福宮、昌慶苑などを、そして慶州で仏国寺と石窟庵などの名勝をつぎつぎに探訪した。

朝鮮旅行の成果として、1930 年の第 5 回国展には、いくつかの作品が出品された。《金剛山正陽寺》、《平壤緑波楼》、《朝鮮歌妓》などである²⁷。《金剛山正陽寺》(図 4-5)では、寺の外壁の聖獣と壁の前で子を背負った婦人が画面の中心部に描かれ、婦人の視線が観る者を注視しているように感じられる。関連スケッチ(図 4-6、4-7)を含めてみると、この

作品は取材先の寺院と婦人を組み合わせ、意図的に人物が目立つ印象を与えようとしたと思われる。

さらに、《朝鮮歌妓》(図 4-8、4-9)は腰掛けたり横臥する妓生を描く。平壤の七星門を取材した時に写生したものに基づくものであろう²⁸。日本の美術家が植民地の芸妓をモデルとして女性像を描いた作品は少なくない。すでに藤島武二、土田麦僊など多くの例があるが、その中には、旅先で取材した作品と、現地に赴かずに描いた作品がある²⁹。川島が描いた台湾と朝鮮の女性像は各地に自ら赴いて芸妓を取材したものである。しかし同時にここにはアンリ・マチスの作品の要素が借用されているのも見逃せない。

川島編『マチス画集』に所収される《午後三時の練習》(図 4-10)などの女性像を川島作品と比較すると、類似点が見受けられる。とりわけ明快な色彩、肉厚で直接的な筆致、背景に花紋と抽象的な柄を描いた部分であり、前述した《台湾歌妓》にも同じ特徴が見て取れる。だが本作はマチスの作品にみられる人間の欲望の強調とモデルに対する親密さの表現と無縁である。川島の女性像は、作者が現地で見出した女性の風姿を捉えようとするだけではなく、そこに漂っている異国の雰囲気織り込むものであった³⁰。さらに前述した《金剛山正陽寺》にも伺えるように、女性と画家の視線が合って生じる緊張感、そしてその一方で、あたかも対話を始めることができるような期待感が漂っている。

初回の朝鮮旅行から程なくして、1930年-32年に川島は、内務省による国立公園絵画化事業の一環として金剛山の絵画制作を委託されることになり、外金剛を取材した。一方、内金剛のほう是小杉未醒が担当した。外金剛への旅行中、川島は大雨に降られて激流に流されてしまうような恐ろしい苦難に遭遇したものの³¹、成果として、前述したように 1932年 10月開催された「国立公園洋画展覧会」に《金剛山の秋》(図 3-8)を出品した。

注目すべきは、台湾での豊富な人脈に頼って作品を売却するようなことは、朝鮮では行われていない事実である。前述した女性像にみられた交流の期待感とは裏腹に、実際の朝鮮人との対話はやはり欠如していたのであろう。この時期、むしろ旅行と創作とに専念していた川島は、金剛山など朝鮮半島における名所旧跡を数多く廻っていた。

朝鮮の旅行について、川島は自分の創作にとって有意義であり、「この旅行によつて一段新しい境地を拓く機縁となつた事を欣んでゐる」と述べている³²。では実際に朝鮮旅行によって、どのような刺激を得たのか、いかなる意義があったのか。川島は繰り返し以下のよう「色の時代」に踏み込んだことを強調した。

私は過去三年間、所謂「緑の時代」と称して、(中略) 緑の美しさを表現する事に努力して居りました。処が、昨年、秋二ヶ月余に涉つて朝鮮を旅行し、彼の地の人文を通じて懐かしまれる特有の色彩を、秋色に対映せしめ、新しき色感から成る構成の研究を進めましたので、色彩的に頗る豊富な画面を提示することが出来ました。依而、之れを緑の時代に対して、「色の時代」に第一歩を踏み入れたものとして見て頂きます。³³

川島の一文「緑の画家」(1935 年)によると、日本、パリ、台湾に見た新緑を比べて、「私は元来緑には特に深い興味を持つてゐる。特に緑の研究を始めてからも久しい」という³⁴。「緑の時代」とは川島が長年抱いてきたテーマであった。自らの創作宣言とも言える『川島理一郎画集』(1933 年)の序文も手直しして、また「緑の時代」と改題して同名の単行書に再掲している³⁵。川島にとって「緑の時代」とは自分自身の画風を端的に示すキーワードであった。そのような前提の上で、前述した朝鮮旅行の感想として、「緑の時代」を乗り越え、さらに展開し、色彩と写実の課題に取り組む、と記されているのである³⁶。

従来の川島研究において重視されてこなかった朝鮮旅行であるが、ここに述べたように、それは彼の創作にとって「色の時代」という画期をもたらしたものと言っても過言ではないのである。

4. 中国—時局色の滲み

川島の中国旅行は二回、1924 年の江南、1934 年の満洲である。加えて 1938 年から従軍画家として中国の北部と南部を巡った。1924 年大震災後、川島は初めて中国へ渡り上海、蘇州を回って、《蘇州の城内》(図 4-11)、《上海郊外の家》、《西湖》などを制作した。《蘇州の城内》には画面の奥に引き込まれるスピード感が現れ、川島の言う「快味」が実感される作品であると指摘されている³⁷。それは川島のパリ時代から続く画風の特徴である。

4.1 満洲旅行

1932年の満洲国建国以来、日本人画家はより頻繁に満洲地方を訪れた。川島は1934年5月－7月、9月－11月熱河、承德へ写生旅行に行った。1934年夏の満洲旅行は、朝陽と北票から出て凌源を経て承德に至り、同地の華麗な寺院と離宮を訪れるものであった(図4-12)。その年二回の満洲旅行の成果として、「川島理一郎熱河風物展覧会」を開催し《聖人像》、《承德大観》などを出品し、好評を博した³⁸。

《承德大観》(図4-13)は濃色と重厚な筆致で穏やかに描かれた作品で、寺院の存在感と雄大な景色を表現している。1924年の江南における《蘇州の城内》および1920年代滞欧作品と熱河での成果とを比較すると、量感の表現と筆致の変化を見て取ることができよう。

川島は満洲における旅行体験、風景、宮殿などについてさまざまな観察と感想を記している。ここでも川島は「熱河の風物がスペインと似てゐるのも不思議である。気候と地形が似てゐるばかりでなく、亡国的な廢頹的気分までがよく似てゐる」というように、ヨーロッパでの滞在経験との比較をしつつ東アジアの旅先での印象を述べた³⁹。

川島はまた満洲の変容ぶりを目の当たりにする。この秋の旅程で満鉄の支線が夏より延伸したことを、「そこには同じくこの日本の「新しき土」に対する献身的な気持の現はれが沁々と窺はれたのである」と印象深く記している⁴⁰。しかも、川島は「新しい土」ばかりではなく「新しい歴史の力」をも見出すのである。

古い熱河の町の姿、殊にラマ寺や離宮のものさびに雄大な景観を捨て難く思ふ。しかしながら一方、その古さを置きざりにしてゆく新しい歴史の力にも打たれないわけにはゆかない。⁴¹

満洲国建国以来、満洲を「観光楽土」や「王道楽土」として描写する日本人画家が激増することがすでに指摘されている⁴²。川島も、旅によって満洲の変容を自ら体験した一人であった。実際、この時期の川島作品は台湾および朝鮮の旅行体験が反映されるようなものではなく、満洲における新旧交代という時局の風景という位置づけであったと考えられよう。

4.2 「北支行」と「南支行」―祝祭と避難、古都と新都

川島は 1938 年から陸軍省嘱託となり、これを契機に北京、広東に渡って戦争画を描き、1939 年には大同に赴いて大同石窟を描いた。北支行の目的について川島はこう明記している。

私の今度の北支行は、その自然美、人工美を描くことが目的である。(中略) 更に人工美は過去に於けるその民族の仕事を語るものであり、その自然美との関係に於て、民族性の母胎たるべき環境の真実が明確に指示されるものである。⁴³

ここでは自然美と人工美を融和して描こうと意欲を示しているものの、従軍画家としての川島が創作上戦争に左右されないことは不可能であろう。実際、「陸軍省へ納める作品の題材に就ては現地に於て寺内最高指揮官にお眼にかゝつてから定めるつもりであるが」と記した川島は、自ら万壽山を主題として選定したときも、やはり将軍と相談した上で決定した⁴⁴。

北支行によって、川島は《万字廊》(図 4-14)、《北京北海の白塔》などを制作し、さらに《九龍壁》を第 2 回新文展に出品した。《北京北海の白塔》(図 4-15) は、北海公園の景色を描いたが、湖面には遊船が見られ、白塔が画面中央の丘陵の上に据えられている。実は同じ構図のスケッチ(図 4-16)では、「北海公園戦勝祝勝日」の一行が記されている。川島は北京に着いた時にこのような祝祭の現場を見聞していたのである。

北京へ着いて間もなく徐州は陥落し街は一時に戦勝気分彩られ、到る所に大アーチが出来、各城門には蔣政権没落とか慶祝徐州陥落とか或ひは日華提携などといふ大文字をイルミネーションにして大変な賑ひであつた。(5 月) 二十三日にはまた紫禁城前の広場に大祝賀会が行はれて、数万の人出があつた。花電車も通れば旗行列もあり、日支親善風景が到る所で展開されてゐた。⁴⁵

北海公園のスケッチで、特に遊船と丘陵などにみられる活発な雰囲気は、このような時局を背景にして描かれたのであろう。そのため《北京北海の白塔》は奉祝の象徴性がさらに

濃厚な作品となっている。

次いで川島の広東旅行によって、《施米》(図4-17)と《広東大観》などの作品が制作された。1939年第3回新文展の出品作《施米》は、《万字廊》と対照的な作品となっている。その意図について川島はこう説明する。

支那人の生活を描かうと考へた私の頭に、極めて自然に、北京では姑娘二人を配した万字廊の場面が浮び、広東では皇軍の施米を受ける難民の行列が思ひ浮んだのである。共に平和な大陸の生活の場面であるには間違いないが、一方の貴族的な雰囲気に対する一方の民衆的な気分、さうした対照的なものが期せずして自分の画布の上に現はれたことを、私自身甚だ興味あることに考へてゐるのである。⁴⁶

その二作の創作動機について川島は、北京を「破壊を免れた伝統の旧都」、そして「帝王の豪華の名残りの中に過去の幻影を追つてゐる」古都として、一方広東を「戦火を蒙つた欧米依存の新興都市」、「民衆の感情を抜き出しにしてゐる姿である」の都市として対比している。北京を描いた《万字廊》に見える絢爛たる色彩と意匠をこらした建築造形と、広東を描いた《施米》における速写のような筆致と透けて見える絵具層を使用した作品は、どちらも、現地の雰囲気を実際に味わいながら、戦争の本質を見抜こうとするものであったと考えられよう。

4.3 従軍画家と笑顔

さて、激しさを増す日中戦争に直面して、従軍画家の共通課題とは、どのようにして「彩管報国」を実践するのかということにあった。川島がいかにこの課題に応えようとしたのか、当時の川島の作品と記事を参考に考えてみよう。まず、川島が広東の珠江に、中国南部の水上生活民である蛋民の生活を訪ねて、小舟で写生をする写真(図4-18)と、その情景のスケッチ(図1-9)を見てみよう。川島の証言によれば、その作成状況は穏やかなものであった。

私がスケッチ帖を拡げてみると、顔馴染みになった子供達が私の廻りを取り巻いて騒いでゐる。主婦さんやお婆さんも時たま覗きこんではニコニコ話合つてゐる。無邪気そのものゝ子供達の顔も、如何にも人の好きそうな大人の顔も、そこに自ら親愛の気持を与へずには居られない無垢の表情を湛えてゐる。⁴⁷

スケッチと写真を参照すると、スケッチは笑顔で川島を囲んだ人たちの姿を描いており、より理想化した情景であることが感じられる。

さらに、1938年、川島は大同に二週間滞在しており、《大同石仏》とそのスケッチ（図4-19）などを描いた。十年ほど前に川島は慶州の仏国寺に行った際に、すでに「これは支那大同あたりの石窟になぞらへて作つたもので」という認識があった⁴⁸。東洋美術の源流を求めてきた川島は、ようやく日本人の参詣者と一緒に大同にたどり着き、壮大な石仏と風化した跡を見た。石仏のスケッチに付した説明文に、川島は「世界に誇るこの大芸術も事変前迄は軍匪の跳梁で荒廢の一途を辿るのみであつたが、今は皇軍の完全なる保護下に石仏の顔も全く安らかな表情である」と書き記している⁴⁹。

このスケッチでは、人間のように生き生きとした石仏の表情を描いている。広東蛋民にせよ、大同石仏にせよ、その「笑顔」を描こうとするのは、戦争に直面しての理想化もあると考えられよう。

川島の1930年代の中国旅行は、日本軍が満洲、中国北部と南部に進駐する戦線拡大の路線に躊躇なく踏み込んでいった時期にあたる。台湾と朝鮮の旅行より、画家がたとえ名所と古跡を遍歴しても、彼の眼に映じた風景は、時局色に深く影響されていたのである。

5. 中国と朝鮮の官展へ作品の出品と借用

すでに述べたように、川島は台湾で展覧会を開き、結果彼の作品が台湾在住の日本人に収集された。これに対して、彼が中国と朝鮮を頻繁に旅行していたのに、意外なことに個人展を開いた記録は知られていない。しかしながら、中国と朝鮮で開催された官展で川島の出品記録がいくつかある。

まずは、1929年上海で開催された「中華民国教育部第一次全国美術展覧会」（以下、教育

部美展と略称)では、川島の出品作一点があった。1921年から、日中の美術交流が盛んになるに従って、日華(中日)絵画聯合展覧会がしばしば開催された。1929年中華民国大学院が主催する教育部美展には、日本外務省と美術界の協力によって、日本の洋画を出品することになった⁵⁰。

同展における日本側出品作の目録と図版を掲載した『中華民国教育部美術展覧会 日本出品画冊』に、川島の《巴里チュレリーの夏》を見ることができる⁵¹。その図版を『川島理一郎画集』(1933年)掲載の《チュイレリーの夏》と対照してみると、同じ作品と思われる。この作品については、売品も非売品もある教育部美展の日本側作品中で「非売品」とされる一方、画集では「野島康三氏蔵」となっていることを考え合わせてみれば、同一作品と認められよう。

つぎに、1933年から1943年にかけて朝鮮京城にある徳寿宮石造殿での日本美術品の展示に、川島はほぼ毎年作品を提供している。徳寿宮石造殿の展示では、当時日本の官展を代表する作家を中心に、内地から借用された作品が展示されたが、毎年展示替えが行われ、大家の名作を鑑賞する機会を与える狙いがあった⁵²。『李王家徳寿宮陳列日本美術品図録』によると、川島の出品作は(表7)のように示されている⁵³。

これに関連して、足利市立美術館所蔵の資料中、川島が親族や友人などに送った書簡の複写には、その展示についての言及が読み取られる。川島理一郎画伯会の発起人今井好三郎に宛てた1938年5月14日の封書には、川島の手紙と、徳寿宮美術館委員会から川島への依頼状が同封された(図4-20)。依頼状の内容は、1938年6月5日に李王家博物館を廃し、新館と石造殿を合わせて「李王家美術館」が開館し、陳列替えをするために、川島に出品を求めるものである。さらに、川島は手紙で出品を懇請している。

(前略) 此美術館へ最初から毎年出品いたしておりまして、第一回は大林組重役鈴木氏ご所蔵、第二回は李王家ご購入上品巨木、第三回は茨城県初見氏ご所蔵、次は作者所蔵等続いております、荷造りなぞ問ひ合せ一層注意してもらひますように申し出てます。⁵⁴

そして1939年3月25日に再び今井に宛てた葉書には、「さて此度は李王家よりご出品の図録到来ひたし候由、小生としても嬉しき極みに御座候、何れご地へ参りその節是非拝見仕

たし」⁵⁵と記されている。出品を喜ぶ川島の心情が伝わってくる。

彼の李王家徳寿宮への出品内容は、パリ、熱河、北京、タイなどの国外の風景と、日光の瀑布、蘭花などに取材し、国内で展示された各時期の代表作と言ってもよい。その中でも《巨木》と《大仏寺ラマ塔》は李王家に所蔵されて、現在は韓国の国立中央博物館に保管されている⁵⁶。このことから、1935年に公募団体の活動から離れるにもかかわらず、川島は地元の後援会から支援を受け国内の個展を開き、1938年から従軍画家として奔走しながら、朝鮮での展示に関心を持ち、作品を案配するなど、尽力している姿が窺われる。

近代日本の美術が中国、朝鮮など東アジアへ進出するのは、日本の対外政策の一環として認識されている。川島がそのような枠組みから完全に自由でいることはありえないが、展示に対して画家自身が求める慎重な配慮も見逃せないであろう。東アジアを頻繁に旅行している人間だからこそ、作品の取材だけではなく、各地への出品にも力を注ぐという、現実的な視野を持つ画家の個人的な姿勢が理解されよう。

以上、川島理一郎が1920年代―30年代に台湾、朝鮮、中国を旅行した活動について考察を加えた。この時期には彼の旅行と創作活動に関する記事、時評などをまとめた『旅人の眼』（1936年）、『緑の時代』（1937年）、『北支と南支の貌』（1940年）と三冊の自著が公刊され、1940年代に入ると、川島はさらにタイに渡り、蘭花を題材としてのシリーズも描いている。本節では川島の東アジア旅行と創作活動に焦点を絞り、関連記事と作品を分析することによって、東アジアへの旅行が川島の作品と画業の展開にとって重要な影響を及ぼしたことを明らかにした。

川島にとって、台湾は創作の取材先というだけではなく作品の取引先でもあった。在日日本人の支援によって、日本内地以外の、川島のもう一つ重要な拠点であった。これに対し、中国と朝鮮の官展は、画家が積極的に作品を用意して発表する舞台であった。

また川島は当初はヨーロッパの滞在経験を重ね合わせて、台湾や熱河などの体験を理解しようとしていた。しかしながら台湾、熱河に再訪した川島は、今度は現地特有の文化に惹かれていった。自己探求の旅において、川島は台湾と朝鮮の旅行によってようやく自らの「色の時代」を見出した。一方、満洲と支那の旅行では「時局色」に影響された視線によって、理想化された景物を描いた表現傾向も看取される。川島は「東洋」に深い関心を抱いていたことが指摘されているが⁵⁷、旅先とつながりが深まるにつれて、彼の眼に多重の

色彩と風景が反映され、画風における「西洋」から「東洋」への変化があったと考えられる。

1910年代から太平洋戦争終結時にかけて、西洋美術を深く吸収した川島のような日本人画家の多くが「西洋」から「東洋」へと回帰し、そのことによって、創作の拠点を東アジアに移していった。しかしながら、画家たちが創作した東アジアの図像は、川島の旅行活動が示すように、各地域で様々な文化に身を浸すその深度によって、共通なもの、また同時に差異をも生み出していったことを無視してはならない。つぎの述懐にみるように、川島は西洋から東洋まで生涯旅行三昧であったが、彼は、画筆で東アジアにおける多様な痕跡を残すことができたのだ。

（西行と芭蕉）この二人のやうに一生を旅から旅に送つて、而かもその旅に人生の意義の全部を見出したやうな徹底した自然詩人は甚だ稀ではないかと思はれる。（中略）私も半生を旅に費した一人であるが、幸ひ二十世紀の文明のお蔭で、西行と芭蕉も見ることの出来なかつた外国の風景を数多く見る事が出来た。⁵⁸

川島理一郎の「旅人の眼」という言葉に凝縮されているのは、その旅行と創作の関係の重要性ではないかと考えられる。伝統の道と近代の先端を往還しつつ、ときに時局の険路に行く手を阻まれながらも旅程を伸ばし、画業に精進する川島理一郎とその「旅人の眼」には、20世紀前半の日本洋画家の行動様式を示す一面が窺えるのである。

第二節 日本画家小杉放庵の旅行と「東洋趣味」

本節は、小杉放庵（1881－1964）が1910年代から30年代にわたる東アジア旅行、及び中国絵画に対する認識と受容を通して、いわゆるその東洋趣味に傾倒する過程に関して考察を試みるものである⁵⁹。

従来、小杉放庵は 1913 年のヨーロッパ遊学の際に池大雅の作品と出会ったのを契機に、東洋的な作風へ一転したとされる。そして、その東洋趣味の実践としての創作旅行の成果では、芭蕉の「奥の細道」を辿って描いた作品がよく知られている。しかしそれに対し、放庵が朝鮮半島、満洲、中国などで行った創作活動に関する検証は、いまだ不十分といえる。筆者は放庵の東アジア旅行がその東洋趣味の形成において、池大雅の作品と出会ったのと劣らず重要であるし、放庵の東洋趣味は日中美術の交流および中国美術の鑑賞ときわめて密接な関係を有すると想定している。

小杉放庵はヨーロッパ各地の旅行から帰国した翌年の 1914 年、再興日本美術院の洋画部と二科会に参加したが、1917 年二科会を、1920 年日本美術院を脱退した。その後いくつかの美術団体に参加したが、主に 1922 年に結成された春陽会を中心にして創作活動を進めている。1930 年代から 1945 年の戦争終結までは個展のほか、団体展、官展に度々出品した。放庵の創作欲が溢れていたこの時期に、彼の東洋趣味の形成が続いていることは見過ごされているのである。

本節は第一に、放庵の東アジア旅行とそれに関する作品の内容を、小杉放庵記念日光美術館所蔵の日記（以下に『日記』と略記）、紀行文、関連史料などを通して明らかにする。次に、彼が旅行だけではなく、銭瘦鉄を中心とする中国人画家との交流、また中国書画の鑑賞などを通して培った中国絵画に対する認識と受容を考察する。さらには、その考察を踏まえて、戦後に日本美術史の本流に定着した放庵の位置づけを、改めて考えたい。

1. 放庵の東アジア旅行と創作

小杉放庵は、1881 年日光に生まれ、十代で五百城文哉、小山正太郎に学び、1902 年太平洋画会に参加した。このように放庵には水彩画などの洋画技法を磨いた時期が知られている。

1910 年代放庵は、友人とともに国内旅行を行い、画文集『十人写生旅行』、『瀬戸内海写生一周』、作品《東海道五十三次絵巻》などの成果をもたらした共同の創作活動に取り組んだ。これに対し、放庵自身の満洲、朝鮮、中国の旅行に関しては、戦後に出版された『世界紀行文学全集』に収録された文章があるばかりで、近年の研究としてはわずかに、彼が

日露戦争期に画報通信員として満洲と朝鮮に派遣されたこと、さらに 1916 年沖縄を旅行した活動と創作が対象となっている⁶⁰。

そこで、放庵の日記、紀行文などを参照した上で（表 8）を作成し、放庵の東アジア旅行と関連作品を再確認した。

1.1 満洲・朝鮮旅行―古跡を辿る

放庵は 1913 年ヨーロッパから帰国の途中で、当時京城に定住していた母親を訪れた⁶¹。つまり彼の朝鮮旅行は肉親を見舞う目的があったのだが、そのついでに各地を巡る旅が可能であった⁶²。かつて日露戦争時に画報通信員を務めた放庵は、再び昔の戦地であった京城、遼陽などを訪れたので、さまざまな思い出に浸ったことだろう⁶³。この満洲・朝鮮旅行の創作上の目的は、史書、典籍に載っている由緒ある古跡を辿ることであったし、その由緒を叙述の中心として紀行文を書くことが多くなった。例えば、満洲を旅行して制作した木版画集『満洲図絵』（1934 年）が知られるが、放庵は遼河の風景や、古寺で見た神像を描写し、その歴史や来歴を解き明かした⁶⁴。

さらに注目すべきなのは、慶州への古美術調査と、金剛山への取材旅行である。まず、朝鮮半島の南東に位置する慶州は、半島を統一した新羅王朝の首都が置かれ、仏教文化が隆盛した都市であり、すでに多くの日本人研究者と美術家が訪れていた。例えば木下杢太郎と木村荘八が 1920 年に足を運んでいる⁶⁵。放庵自身は 1926 年に慶州に赴き、石窟庵、仏国寺、陵墓などの仏教遺跡を巡ったが、石窟庵において荘八らの紀行文を想起しながら、仏像などをスケッチした⁶⁶。（図 4-21）

朝鮮半島中央部、日本海に面した金剛山は、第三章で考察を加えたように古来より名山として知られ、日本統治下で観光地として開発された。日本人画家の活動としては、例えば 1916 年に平福百穂、1918 年に石井柏亭がすでに取材していた。前述したように放庵の金剛山旅行は、洋画家川島理一郎とともに国立公園協会に依頼されて行われた。彼は 1932 年 6 月金剛山に赴き、長安寺、普徳窟などの名所を巡って、予定通り 25 号の油絵を描きに、作品《金剛山萬瀑洞》（図 3-6）を同年 10 月開催された国立公園洋画展覧会に出品した⁶⁷。

また、1935 年 10 月にも放庵は美術評論家石川幸三郎とともに京城に赴いた。わずか一週間の滞在であったが、その間に京城日報社来青閣で個展が開催され、山水人物、花鳥画を出品した。石川は『京城日報』に展評を寄稿し、「いよいよ独自の東洋的精神を発揮し来つた」と高い評価を与えている⁶⁸。出品作は残されていないが、『京城日報』に掲載された会場写真（図 4-22）によって、軸物が展示されたことがわかる。

1.2 中国旅行—船旅を傾慕する

放庵の中国旅行は、満洲・朝鮮旅行より回数が少ないが、さまざまな刺激と啓発を受けたと思われる。1917 年 4 月—5 月揚子江を旅行する経過は、『日記』に詳細に記しているだけでなく、ほぼ同じ内容を翌年に出版された画文集『支那画観』収載の「支那記」に盛り込み、旅中の感想を同書の「支那画眼」にまとめた⁶⁹。放庵はさまざまな汽船、小舟などを乗りつぎ、船内で宿泊したりした。南京から乗船した時には水彩画家三宅克己と偶然に出会って、数日間同行している⁷⁰。船中で、放庵は度々南宋の文人陸游の『入蜀記』を範とする文人的な旅行に思いを馳せている事実が注目される。例えば『日記』にはこう書かれている。

放翁（陸游）の入蜀記と地図とを照合し見る、彼は臨安より西湖に遊び、松江を渡り蘇州楓橋に出で、無錫より江に出で蜀に向ひたるらし、記録細心なれども、地名当時と同じからざる為、中々たどり易からず。⁷¹

『入蜀記』は陸游が任地へ赴くために揚子江を遡行する船旅の日々を記した名著であり、中国へ旅した文人、例えば漢学者竹添進一郎（1841—1917）と画家橋本関雪が中国紀行でしばしば『入蜀記』に言及している⁷²。放庵は『入蜀記』を「愛読の紀行」として芭蕉『奥の細道』や三蔵『大唐西域記』と併称するだけでなく、「小生は此の紀行を読んでから、揚子江の旅行が長く憧憬の的となつて居る」と中国旅行への思いを深くしたと称賛した。さらに、絵巻もある種の紀行だが、近代日本の絵巻は技法の表現を強調し過ぎており、簡潔的な文体である『入蜀記』の洗練を欠いていると断じた⁷³。

1922 年秋、放庵は天津、大同、北京、上海などに赴いた。旅行中に数多くの美術品を鑑賞する機会を得たことについては後述するが、放庵は大同の石窟、寺廟を訪れ、ここでも二年前同地を訪れた荘八らの紀行文を想起した⁷⁴。

1924 年 4 月－5 月、放庵は春陽会同人長谷川昇とともに中国を旅行し、また船旅で杭州、蘇州を巡った。この旅で、放庵は上海の美術専門学校を訪ねて画家王濟遠、劉海粟と会い、当時同地を訪れる画家と数多く知り合った三井銀行上海支店長土屋計左右（1888－1973）と日華製紙社長長谷川佳平と交流した。また画家であり実業家である王一亭（1867－1938）とも出会ったと推察される⁷⁵。放庵と長谷川は帰国後、東京三越で渡支記念展覧会を開き、新聞に紀行と挿絵を寄稿した⁷⁶。

1.3 旅行と創作について

放庵の満洲、朝鮮、中国の旅行に関わる創作は、1912 年第 10 回太平洋画会展にすでに朝鮮風景を描いた出品があったが、本格的な仕事は初めて中国の土を踏んだ 1917 年から始まる。第二章で示したように、1910 年代から日本人画家が中国の伝統的な「舟行山水」から影響を受け、揚子江流域で盛んになる船旅を体験して、河川に沿う視線で創作した特殊な「水路風景画」は注目に値するものである。『入蜀記』と照合しながら船旅をした放庵が制作した「大正六年春四月 大頁丸船中作」と題する《杭州西湖畔小景》（図 4－23）はその雛形である。

中国旅行から啓発された放庵は熱心にその感興を友人に伝えようとした。放庵は、知友の芥川龍之介が中国を旅行する際に『支那画観』を贈っただけではなく⁷⁷、二人の談話において、芥川に対して旅行に際して注意すべきこととして、揚子江の両岸が高いから、船の高いところへ上ること（「あそこへ上らねえと、眺望が利きませんよ」）を勧めている⁷⁸。つまり、『入蜀記』から学んだ船旅の視線を強調している。

また放庵は、中国江南での山頂、河面、民家の屋根などに雲気が巻いている光景を目の当たりにして、こう記している。

南画の雲烟は決して都合上にあらずと首肯かる、満目すべて片ぼかし也、美術院の人々
若し早く是を見れば片ぼかしの行はるゝこと、強ち未醒が仏国より帰るを待たざりし
ならんと一笑す。⁷⁹

その「片ぼかし」とは、日本美術院同人の間で流行し、輪郭線の内側がぼかされる東洋的な筆勢である⁸⁰。当時日本美術院の会員であった放庵の旅行には、江南の風景に対し古人と同じような視線を求めるだけではなく、技法を探究する目的もあった。果たして『支那画観』や『未醒畫牘』に掲載された作品（図4-24）あるいは院展の出品作には、片ぼかしを用いて、船旅から着想した風景を描く取り組みが窺われる⁸¹。

1910年代-30年代、日本人画家が東アジア旅行を通して「西洋」から「東洋」に傾く創作活動が知られているが、放庵の旅行と創作は特筆に値する。なぜなら、多くの画家たちが滞欧経験と比較をしつつ東アジアの旅先での印象を述べたのに対して、放庵はヨーロッパを一年近く周遊していたにもかかわらず、むしろ木村荘八らの紀行を踏まえながら、ほとんど漢学を典拠として満洲、朝鮮、中国の風景から歴史までを論じたからである。『入蜀記』だけではなく、中国古代の紀行『徐霞客遊記』、揚子江に沿う風景について書かれた詩文『瀟湘八景詩』、『赤壁賦』、『桃花源記』なども参照し、自らの紀行や創作に反映させた作品が少なくないのである⁸²。

放庵は漢学の造詣も深い父と師匠五百城文哉から学び、また公田連太郎など漢学者の友人との交流で漢籍に親しんだことが知られている⁸³。こうした馴染み深い漢学的教養も、旅行を通して再確認しているといえよう。例えば1939年出版された『唐詩及唐詩人』では、唐詩の内容を解説するだけではなく、自らの中国旅行の経験と結び付けて論じている。同書中の「宿建德江」では自らの船旅体験を確かめ、あるいは「望夫石」の典故を述べながら、朝鮮の慶州で実際望夫石を見た光景を繰り返し言及した⁸⁴。

さらに、東アジアを旅行した洋画家は一般に朝鮮、満洲、中国のいずれの地も頻繁に取材をしたが、放庵は朝鮮、満洲より中国にきわめて高い関心を払ったという点が注目される。依頼を受けて制作した『満洲図絵』、『金剛山萬瀑洞』などがあったが、中国において特に揚子江と江南の風景画が数多く制作された。それは五代南唐の董源の山水画が「一片江南也」と称されているように、南画が中国の南方に由来するという理解のあることも一因であった。果たして日中戦争期から放庵は中国旅行における紀行文中で度々以前の江南

旅行を振り返った⁸⁵。

以上述べた放庵の行動と傾向から、その東アジア旅行は洋画家より、むしろ漢学者と日本画家としての旅行を重ね合わせることができる。そうすることで、放庵が京城での個展に掛け軸の作品を出品したり、江南旅行に傾倒したこと、さらには『入蜀記』に基づき日本画を批判したことが理解できる。

放庵にとって東アジア旅行はいわば「変身」の過程であった。1924 年の旅に行く前に、彼は倉田白羊が使用していた号「放居」から「放」の字を貰い、「放庵」と号するようになった。これには陸游の雅号放翁の「放」からという説もあるが⁸⁶、いずれにしても、「変身」を自覚していたと考えられる。こうして切り結ばれた旅行と創作の経験は、放庵の東洋趣味を形成する重要な端緒となったのである。

2. 中国絵画に対する認識と受容

2.1 錢瘦鉄らとの交流―「解衣磅礴」の揭示

放庵の東洋趣味は、こうした東アジア旅行と創作によって洗練される一方、日中美術交流と中国絵画鑑賞を通してさらに深化したと思われる。1920 年代は日本と中国の芸術文化の交流が盛んな時期であったが、彼は日中美術交流において重要な役割を演じた美術家錢瘦鉄、劉海粟らと交遊した。

篆刻家錢瘦鉄（1897－1967）は、1923 年に橋本関雪に招致され初来日し、1937 年まで頻繁に日中間を往復した。関雪周辺の多くの人と交友し画家たちの印を刻し、1924 年には外狩素心庵の支援で初めて東京銀座松屋で個展を開いた⁸⁷。日本における錢の活動、また彼と石井林響、森田恒友、小川芋錢などが結成した「解衣社」についてはすでに検討がなされているが、まだ不明な点が残されている⁸⁸。そこで、その前後の動きを『日記』、上海の新聞『申報』などの資料によって（表 9）に整理する。

錢と放庵の最初の出会いがいつであるのか知られていないが、1926 年 2 月から二人の交流は頻繁に行われた。同月 9 日、錢は東京に来た「江蘇省特派考察日本芸術教育専員」であり美術団体天馬会の画家であった王濟遠、滕固などと放庵宅を訪れた。15 日には彼らと

ともに、正木直彦なども招かれた外務省の招宴に出席した。公的な美術交流をする一方、解衣社結成の機運が醸成された。同月 14 日の『日記』に経緯が記されている。

夕方より都川にて錢瘦鉄君の為に祖道の宴 石林（石井林響）、森恒（森田恒友）、外狩（素心庵）君等 日支南画展の名を 橋本（関雪）君の解衣社と名づく 外狩君をマネージャーとなす 小川（芋銭）君を加入することなど一決す

こうして結社が成立した後、はやくも同 1926 年 4 月 25 日、解衣社展を開催するため中国側の出品作が先ず上海で陳列された。同年 6 月解衣社展の開催直前に、錢が石井林響の品川の住居に滞在した。放庵は 7 月 6 日に石井宅を訪れ、「鉄君の近作を写し、近代支那南画について鉄君の小記を求め」た。解衣社展は 7 月 11 日から 15 日まで東京銀座松屋で開催された（図 4-25）。

この展覧会に関しては、日中双方より明清画家の作品を出品したこと、さらに会員による懷古趣味の出品があったことが注目に値する。小規模な展覧会だからといって名品が出品されないとは限らない。展覧会図録『解衣磅礴集』（図 4-26）によると、石井林響所蔵の石濤《黄山八勝画冊》（現泉屋博古館蔵）と錢所蔵の石濤《松斎閑眺図》、関雪所蔵の八大山人《水墨山水図》と吳昌碩所蔵の八大山人《禽石図》などが展示されている。画家の出品については、錢が自作の《観瀑図》に「今以石濤和尚設色法写之」、唐吉生が自作の《花鳥図》に「仿八大山人」と題し、石濤、八大山人に倣うことが明記されている。当時、このような過去の大家に対して関心を共有する日中双方の画家が、展覧会で緊密に交流する意図が窺える。

さらに、同展では放庵の出品作《江村秋意》（図 4-27、現出光美術館蔵）と《少林僧伎》がある。（表 9）に示すように、彼は 1926 年 5 月 10 日すでに石井林響の品川の宅で解衣社展の中国側の出品作を見ており、その後 7 月 2 日「解衣展の為に尺三に江村秋意を作る」と『日記』に記した。中国側との絵画上の交流を意識して作品を作ったことが考えられる。同趣向の作品作としては、1920 年代中国から伝来した《五馬図》（図 4-28）を想起させる関雪の《看馬》（図 4-29）もある。

こうした解衣社の結成と展覧会が端緒となり、日中の美術交流がさらに深まる。例えば 1926 年 5 月上海の新聞『申報』に放庵の第 4 回春陽会出品作《サンタ・マリア》が掲載さ

れた⁸⁹。また 1927 年、王濟遠、劉海粟たちが東京朝日新聞社で展覧会を開催する際にも、放庵は二人の画家と展覧会について記事を寄稿した。1929 年、銭の上野松坂屋個展について紹介文を乞う芋銭からの放庵宛の書簡も知られている⁹⁰。日中戦争期に、銭は治安維持法違反などにより 3 年の懲役刑に服役して、1941 年に帰国したが、戦後になって放庵に送った近況報告の書簡が現存する（図 4-30）。銭はこう記している。

放庵兄如面 弟近來遊三峽 經秦嶺來長安 訪古迹甚樂 賤軀頑健 對於水墨畫略有心得
人書俱老 漸入佳境 遙念我兄 特此上書 敬祝康健 弟瘦鐵頓首 丁酉六月

（放庵様、ご尊顔を思い浮かべつつ申し上げます。私は最近、三峽に遊び、秦嶺を経て長安に参りました。古跡を訪れて甚だ楽しんでおります。我が身は頑健で、水墨画は大よそ会得し、「人と書がともに円熟する」というように、漸く佳境に入りました。遙か遠くから貴兄を思い、特にここに寸書を差し上げました。ご康健をお祈り申し上げます。 瘦鉄拝 丁酉（1957 年）六月）

旅行と創作における愉悦と放庵への心遣いが伝わってくる文面である。

放庵と銭たちの交友、そして解衣社における画家の活動は、1920 年代の拡大した日中美術交流の一環として理解できる。例えば交流を目的とする展覧会として、1921 年から 1929 年まで日華（中日）絵画聯合展覧会が北京、東京などで 5 回開催されたが、銭は第 2 回から出品し、石井林響は第 3 回、小川芋銭は第 4 回に出品した⁹¹。放庵は 1929 年中華民国教育部美術展覧会に《帰牧》を出品した⁹²。こうした両国政府が援助した大規模な展覧会に比べて、一回しか開催されなかった解衣社展はまさに手作りの展覧会であった。一世代若い銭の活動と少人数の結社には、やはり限界があった。

しかし一方で、解衣社展開催の前年、青木正兒、内藤湖南など京都学派の学者や南画家たちが「考槃社」を結成し「支那名画展覧会」を開催した⁹³。南画愛好家が自ら結成し作品鑑賞を事とする解衣社は、その点で考槃社との共通点があり、孤立した動向ではなかったのがある。

そもそも「解衣磅礴」とは創作態度に自由の境地を求めることを意味する。「解衣社」と名づけた関雪は、かつて浦上玉堂の絵に「「解衣盤礴」の趣を見出す」と記していた⁹⁴。これに対し青木正兒は「併し支那では芸術家の取る可き最高の態度として此の「解衣般礴」

が遂に標語となつたほど尊重されてゐる」と説いた⁹⁵。1925 年『大雅堂』を編著した放庵も、大雅の瀟湘八景扇面帖の題簽に高芙蓉が書いたその 4 字（図 4-31）を論じた⁹⁶。

関雪と放庵には、小規模な展覧会だからこそ真摯な対話を期待するという共通の姿勢が看取される。放庵筆《江村秋意》は、上下に引き伸ばされた樹木と踊る少年を描き、生氣に富んだ画面を生んだが、それはこのような姿勢に由来し、自らの心境を表出したからだと言っても過言ではないのである。

2.2 中国絵画の鑑賞—鑑賞眼と創作力

放庵の中国旅行と日中美術交流との関わりにおいても一つの要点は中国絵画の鑑賞である。（表 10）に示すように、1920 年代から彼は積極的に展覧会や個人コレクションに足を運び、さまざまな中国絵画に接している。

1922 年の中国旅行では、放庵は北京の文華殿で陳列された宋元以来の古画を觀賞し、また天津では南画家馬家桐を訪れ、所蔵の明清の作品を觀覽した。1924 年 5 月の上海旅行では、わずか 10 日間で日本人と中国人の収集家愛蔵の明時代から同時代までの作品百点以上を通觀した。またこの旅では上海美術専門学校に立ち寄り、教員と生徒の南画、洋画作品にも接した。

これに関連して注目すべき事実は、1922 年 2 月放庵が東京美術学校で大村西崖が将来した中国絵画の写真展を見たことである。西崖は 1921 年 10 月から翌年 1 月にかけて北京、上海などで所蔵家を歴訪し書物の収集と作品の撮影を行った。帰国後その遊歴談と調査内容を執筆し、作品の写真展を開き、中国現代画家の作品と小伝を編集して『禹域今画録』を刊行した⁹⁷。当時そのような情報流通は一定の役割を演じていた。例えば、第二章で示したように、中国文学者鈴木豹軒は 1916 年「伝心殿觀画記」を『大阪朝日新聞』に寄せたのだが、当時東京にいた木下杢太郎はそれを読んで、「大に空想を刺戟せられた」し、翌年には自ら文華殿を訪れ見聞を同紙に寄稿した⁹⁸。

こうした著述等から得た印象を反芻しながら、放庵は北京、上海で実物を前にしたかもしれない。実際 1924 年上海美術専門学校の訪問で、放庵は『日記』に「教室を參觀す 支那のフィルムを想ひ起す 甘き教授法也」と記している。劉海粟が設立し、最初は商業美

術向けの西洋画を教えた上海美術専門学校では、1923 年国画科を設立し教員の描いた手本を模写させたが、教授法が不確かなことが指摘されている⁹⁹。

一方、日本での作品鑑賞については、放庵は西崖による写真展だけではなく、個人コレクションや展覧会などにもなるべく見逃さないように努めた。(表 10) に示すように、1925 年 12 月本郷区弥生町の浅野長勲侯爵邸で開かれた宋元古画の展覧では、伝徽宗帝《水仙鵲図》、子庭祖柏《石菖図》(現 MOA 美術館蔵)、任仁発の馬図、松田筆の木鼠図、銭選の貴妃図などを見る機会を得た。徽宗帝《桃鳩図》(図 4-32) に感銘を受けた放庵が 1922 年 6 月日本橋倶楽部の個展に出品した《桃花鳴鳩》(図 4-33) は、《桃鳩図》に基づいて描かれた試作だったのであろう¹⁰⁰。さらに 1928 年東京府美術館で賑やかに開催された唐宋元明名画展覧会に、彼は二回も足を運び、展評を『アトリエ』誌に寄稿した¹⁰¹。

放庵はまた常々唐の王維、元の倪瓚と王蒙、明の文徵明、清の石濤などの南宗画の画家を称賛した。伝王維の《伏生授経図》の写真を見て、「頭の下がる絵であつた」と告白し、詩人、画家としての名を馳せた文人王維を慕う真情を吐露する¹⁰²。《王右丞 玉龍峽八図》(王維の別称、図 4-34) と記す放庵のスケッチが残されている。いかなる経緯で描かれたのか不明だが、鉛筆で山と滝、釣り人などを捉えたのは風景スケッチではなく、当時王維の作品とされていた絵の臨画と推測される。

また、放庵は倪瓚を「世界的第一級の芸術家」と賛仰した¹⁰³。北京の文華殿で見た「秋景の山水」という王蒙の作品を「山水画の神品絶作であつた」、「風景そのものが既に神であり、山水直ちに如来の法体である」と絶賛し、「一生忘れぬ眼福であつた」と述懐した¹⁰⁴。1928 年唐宋元明名画展に出陳された王蒙筆《素庵図》も称賛したが、1935 年雑誌『南画鑑賞』のアンケート「心を撲られた南画」に対して、放庵は「黄鶴山樵(王蒙)の真筆を今迄に二度見るを幸福とします」と回答を寄せた¹⁰⁵。

放庵がさまざまな作品を鑑賞して、印象を一新した画家は石濤である。1924 年の上海旅行で石濤の十二画帖と接し、1926 年解衣社展にその《黄山八勝画冊》を見て、石濤の真髄に開眼した彼は、1928 年唐宋元明名画展に石濤の作品を見たものの、先の二作と比較して展覧会出品作が「精彩を見るを得なかった」と落胆を隠さなかった¹⁰⁶。

当時中国には、未熟な美術的制度や作品の真贋などの問題があり、その混沌とした現実を放庵は直視している。例えば彼は解衣展の開催への期待を隠さなかったが、中国側の出品が物足りないことに不満を覚え、呉昌碩の作品に低い評価を与えた¹⁰⁷。たとえ唐宋元明

名画展を見ても、「唐宋元明を悉したと思はれては、唐宋元明も迷惑だらうが」と断じる一方、中国へ実地調査に行っても「正しい美術を探ることは仲々困難である。二百幅見せられた中で本物が一幅あればよい位の贋物の氾濫である」と慨嘆している¹⁰⁸。

ただ注目すべきなのは、放庵が作品の真贋を判定することより、むしろそれによって創作力を研ぎ澄ますことに精力を傾けたことである。例えば、清時代に刊行された中国絵画技法書『芥子園画伝』は、公田連太郎が訳し放庵が注解して 1935 年再刊された。原本の図版に彩色が施されたが、その理由として再刊本を一色で示すのは「鑑賞本位でない」と説明しつつ、山水画の皴法について「墨守した為に、明清南画の墮落を来した。殊に日本の山水を画にする場合、此の十六皴では割り切れなからう」と訴えている¹⁰⁹。また、中国旅行の体験も反映された。例えばその「黄子久富春山居図」の富春山には「今、山辺に石有り水に臨み」と解したが、『日記』によるとすでに 1924 年 5 月に同地を訪れた体験がある¹¹⁰。つまり、漢学者のように『芥子園画伝』に注解したが、南画家としての放庵には粉本主義を拒否する態度が見受けられる。上海美術学校の教授法に異議を唱えた理由の一端も理解できる。

そこで放庵の創作姿勢を改めて考えたい。平福百穂はかつて 1922 年放庵の試作《桃花鳴鳩》に「手法聊か平面に失しはせぬか」と懸念を示した¹¹¹。前述したようにそれは模範的な様式に拘った結果なのだが、その後の作品には範をとった形跡が明白に見られない。例えば放庵愛蔵の文徵明筆《枯木高閑図》(図 4-35)に対して子息小杉一雄氏は、真筆かどうか定かではないが、父放庵が「その作品を熱愛し、その画業に何らかの倒影をみせたでもあろうと重視するわけです」と述懐している¹¹²。その作品には奇抜な松の間に点景人物が配されるという特徴があるが、放庵の作品(図 4-36)はその影響を巧みに変容させたものである。1926 年の解衣社展において、意図的な模倣を明示した出品作があるが、前掲した《江村秋意》のように、放庵はさらに構図を変え、さらなる変容に取り組んだ創作過程の推移が看取される。

したがって、1920 年代後半から彼の南画作品に常に現れた奇矯な樹木や、文人が理想とする生活風景などの描写は、王蒙、文徵明などの南画作品から吸収し変容させた要素として無視できないのである。

以上述べたように、1910 年代後半放庵の東洋趣味は東アジアの旅行に触発され、1920 年代に日中美術交流と中国絵画鑑賞によってさらに深化した。彼の創作は技法の探求を試み

た日本画から、粉本主義を拒否する「解衣磅礴」の意識に裏打ちされた南画へと展開した。放庵は中国絵画への理解を深めつつ、さらにその理解を内面化させたのである。

3. 東洋回帰と放庵

3.1 放庵の位置づけに対する検討

芥川龍之介は 1921 年の文章で、放庵の南画には洋画と同じように、時代を反映する繊細さがあると称賛した。

小杉氏の画は洋画も南画も、同じやうに物柔かである。が、決して軽快ではない。何時も妙に寂しさうな、薄ら寒い影が纏はつてゐる。僕は其処に僕等同様、近代の風に神経を吹かれた小杉氏の姿を見るやうな気がする¹¹³。

しかし後年になっても、横川毅一郎による 1938 年の人物評では、放庵が依然として当時の日本画家に誤解されていると指摘された。

（畑作りのように描かれた放庵の日本画が）本気である事は知る人ぞ知る事だが、その畑を侵略された形の日本画家の側が今もつて彼の日本画を兎角余技だ / \ と片付けてしまひたがる風のあるのを、彼は歯ざしりをして口惜しがつてゐるのも尤もな事である。¹¹⁴

横川は放庵の創作において日本画の正統的な師がいないが、「今は余技といふ範疇を遥かに超えて、堂々と本道を闊歩するていのものである」と賛意を呈している。それでも、戦前の放庵における東洋回帰に関する議論には依然として賛否両論があった。

1940 年代後半、放庵の作風の成熟期が到来する。創作に精進する放庵の名がさらに世に聞こえるが、1960 年、彼が編集に参加した『池大雅作品集』また『放庵画集』が刊行され、さらに「画業六〇年展」も開催されて、晩年の最盛期を迎えたと思われる。没後の 1970 年

代に放庵に関する論述がなされたが、彼の東洋趣味については、池大雅の作品との出会いを契機に日本の南画史に辿りつき、創作の内面性を重視し、解釈を求めるようになったと説明される場合が多い¹¹⁵。日本美術史の系譜上にのみ定着がなされたわけである。しかしながら、それだけでは放庵の東洋趣味の内実は捉えきれないように思われる。したがって美術史上の位置づけにいささか難点があるようにみえる¹¹⁶。

注目すべきなのは、放庵の東洋回帰を論じる際に転回点となった大雅作品との出会いについて、よく引用されたのは1924年の一文「過去の東洋」であり、そのほとんどが以下の引用の「十年の昔である」までだけなのである。

巴里に居た時に、大雅堂の十便図の複製を見て、帰り行くべき道を示された如くに思ったことがある、回顧すれば十年の昔である。其後明清の南画が面白きものに思はれた、久しうして其の多くの者が、共通の型を流用し合つて居た事を、あきたらず感じ出だす、南画の型の定まらぬ以前に目をやる宋元の風景画は、蓋し世界的最高の風景画であつたらしと思ふ¹¹⁷。

右のように示せば明らかにように、その含意は、まさに本論で考察したように、放庵が大雅の作品に接したのを契機として、さらに踏み込んで中国絵画に対する認識により東洋趣味を培う道程を示したということである。前述の通り、1920年代の放庵は中国旅行と絵画鑑賞に熱中していた。果たして放庵は「支那趣味の研究」という論題について一文「唐土雜観」を『中央公論』に寄稿し、池大雅だけではなく中国人画家からも作風を吸収すべきことと、中国旅行の感想を述べている¹¹⁸。

3.2 東洋回帰の画家たちとの比較

まず、中国美術に対する近代日本の画家の認識に関しては、例えば横山大観は放庵と同じく、1925年東京本郷区の浅野侯爵邸で開かれた宋元古画の展覧に訪れ、伝徽宗帝《水仙鵝図》に想を得た《鵝》を描いている¹¹⁹。大観は中国絵画を収集し、宋元画を参照して作品を制作したことが度々あることから、東山御物を頂点とした中国絵画史観が反映された

ことが指摘されている¹²⁰。また、一時春陽会同人でもあった岸田劉生は中国古画の収集と鑑賞によって、内なる美を探究したこともしばしば指摘されている¹²¹。しかしながら、日本画に専念する大観と、洋画を中心に創作する劉生に対し、放庵が自らの鑑賞活動と錢瘦鉄の紹介を通して、宋元から明清まで、さらに同時代の南画まで数多くの作品に接し、新南画に傾倒する過程はこの二人とは異なる道を選択したことを明示している。

大正期における新南画の傾向は、後期印象派や表現主義など西洋美術思潮の吸収と、日本南画論の再認識から成り立ったと指摘されている¹²²。しかし「新南画旧南画」と題した文章で放庵は、江戸期の南画について「今見れば矢張りどうしても日本臭く、支那実際の風物を見た目では、いかにも怪しい仕掛が見出される」と「日本臭い」とまで厳しく批判する一方、同時代の中国、そして日本の南画では洋画を未消化のまま植えつけた弊害が生じていることに警鐘を鳴らした¹²³。要するに、放庵は中国の実像に接して東洋趣味を深めながら、日本の新南画が実を結ぶものと期待するような広範な視点を持っていた。

さらに洋画にも習熟した放庵は、西洋美術をいかに消化すべきかについて腐心していた。例えば前述した百穂による厳しい展評のように、放庵の花鳥画には生動感が乏しいという批判に対し、放庵は、「それも畢竟は洋画の影響」で、「これは僕の絵に線が缺けてゐる」からだとしくり返し反省し、「線に対して僕は怯懦である」が、東洋画において「線さへうまく出来れば、鳥でも生きてゆく」と解決策を探っている¹²⁴。その一方で春陽会同人の出品作について、薄く描いた作風が東洋画の趣に合うと思ひ込むのは「一時の早業」、「自己の陶醉」に過ぎないと批判した¹²⁵。

一方、画業への実践において、放庵のように中国旅行と南画鑑賞に取り組んだ画家として小室翠雲、橋本関雪などが挙げられる。日本南画院、南画鑑賞会の中心人物として、南画の普及と正当性を求める翠雲、そして官展で東洋画題を以って活躍している関雪と比べてみると、放庵にはその趣味と画業を積極的に融合するという意欲が欠けているのではないかと考えられる面がある。しかしながら、大作で時好に投ずる「展覧会芸術」が東洋画の画風と調和しないと批判した放庵は、むしろ公的な展覧会には洋画を出品しながら、それとは区別することで、南画の特性を最大限引き出そうとしていたようにも思われる¹²⁶。

本節は、小杉放庵における東アジア旅行、日中美術交流、及び中国絵画鑑賞の考察を通して、まず彼の東洋趣味の実相を明らかにした。多くの日本人画家の東アジア旅行と比較して、彼の創作は旅行と漢学を緊密に結び付けて、日本画家に転身したという特徴が浮かび上がった。これが契機となって、銭瘦鉄らとの美術交流を進める一方、作品鑑賞も積極的に行ない、南画を主とする東洋美術に対する理解が深まり、自らの作品に反映した。その上で放庵は新南画の位置を再確認していたといえる。日中美術交流の中で波乱に満ちた時期に突入した小杉放庵は、大村西崖、橋本関雪のように大きな役割を果たしたとはいえないが、東洋美術への理解を求めたことは、近代南画の復興の経緯を解明する作業において、見逃してはならないと考えられる。

さらに、このようにして形成された放庵の東洋趣味を以って他の画家たちの東洋回帰と比較し、本節では放庵の位置づけを再考した。思い思いの方向へ東洋回帰を試みていた画家たちに対し、放庵は漢学研究に深く根を下ろしつつ、東アジアへ足を伸ばして、徹底的に東洋回帰に取り組んだのである。

小結

日本人画家が持つ東洋意識とはなにかという質問に答えることは容易ではない。画家により見地が異なると思われる。それはいかなる東洋回帰の道を選んだかということに由来する。

藤島武二は 1917 年奉天滞在の木下杢太郎に宛てた書簡に、「東洋趣味」の言葉を記しており、中国婦人服の購入を求めた¹²⁷。すでに天平時代の女性像に取り組んでいた藤島は、ヨーロッパ留学、朝鮮旅行を経て、こうして中国服の女性像における創作を進めたことによって東洋趣味の深化がみられると指摘されている。

川島理一郎は 1930 年代雑誌への寄稿に「東洋趣味」、「東洋主義」を記し、表面的な題材ではなく最も日本的なものを創造し得るかということに懸念を示した¹²⁸。注目すべきなのは、川島のヨーロッパ旅行が東アジア旅行のために途絶することはなかったことである。つまり川島は東洋、西洋への旅行を通して東アジア各地域の特徴を探り、日本人画家とし

ての東洋意識を確認した。前掲した《万字廊》と《施米》には第二章に示したように北と南の対照が窺えたのは、川島が日本的視点によりその差異が現れたことを意識したからであろう。

小杉放庵の「東洋趣味」に対する解釈としては、友人と評論家の寄稿によって、彼の国学の素養と、洋画にみられる東洋的な要素も含めることが明らかにされている¹²⁹。さらに前述したように、東洋回帰の道においてその趣味の拡大と充実を実現することができた。川島が東、西洋をいかに融和するかを思索しているといえるならば、放庵はむしろ古往今来「東洋」の諸相に一つの「東洋」を求めようとしている。パリで交差した二人は、東洋回帰における多岐な道筋を見通す地点に立ったのである。

¹ 拙文「川島理一郎の東アジア旅行と「旅人の眼」」『近代画説』21号、明治美術学会、2012年12月、頁152-170、また「小杉放庵の「東洋趣味」について—東アジア旅行、中国絵画への認識と受容をめぐる」『美術史』176冊、2014年は本章の原型である。

² 林洋子「大正期の滞欧美術家たちと第一次世界大戦—梅原龍三郎と安井曾太郎、そして藤田嗣治」、高階秀爾編集『画家が描いたヨーロッパ—19世紀の憧れから21世紀の翔へ—』美術年鑑社、2004年、58頁。

³ 「一九二〇年代巴里より 川島理一郎、ゴンチャローヴァ、ラリオーノフ」資生堂企業文化部、1995年3月。その前に長谷川得七編『画業六十年記念 川島理一郎展』（東急日動画廊、1970年3月7日-29日）、『川島理一郎画集』（日動出版部、1973年）などのも挙げられる。

⁴ 「一色彩の旅人—川島理一郎展」栃木県立美術館、1976年9月4日-10月17日。『川島理一郎展』栃木県立美術館と足利市立美術館、2002年。

⁵ 川島理一郎「どん底時代」『中央美術』11巻11号、1925年11月、190-196頁。川島の生涯について、杉村浩哉「川島理一郎 生涯と画業」『川島理一郎展』前掲、8-24頁を参照。

⁶ 『中央美術』15巻1号、1929年1月、広告欄、頁付なし。

⁷ 川島理一郎編『マチス画集』アトリエ社、1933年。『川島理一郎画集』アトリエ社、1933年。自作の蒐集については、川島理一郎「制作の態度」『美之国』9巻3号、1933年3月、55頁を参照。

⁸ 川島理一郎「貴重な経験」『旅人の眼』龍星閣、1936年、180頁。

⁹ 島田康寛「解説」『国画会』第1巻、青木茂監修『近代日本アート・カタログ・コレクション』ゆまに書房、2003年、4頁。

¹⁰ 川島理一郎「金曜会のこと」『アトリエ』12巻12号、1935年12月、16-17頁。

¹¹ 川島理一郎「最初のアメリカ横断記」『旅人の眼』前掲書、163-170頁。

¹² 川島理一郎「西伯利亚横断画記」『中央美術』14巻2号、1928年2月、101-108頁。また『旅人の眼』の緒言によると、1936年まで彼がシベリアを横断し旅は三回であった。

¹³ 「川島画伯来台」『台湾日日新報』1927年11月27日夕刊2面。11月25日に到着と記される。倉岡彦助は東京帝大医学部卒、台北医院医長。台湾美術展覧会作品資料庫

<http://ndweb.iis.sinica.edu.tw/twart/> を参照。

-
- ¹⁴ 「川島氏の個人展」『台湾日日新報』1927年12月4日夕刊2面、「人事 川島理一郎氏」同12月6日夕刊1面。パリ風景13点、南仏風景5点、ベニス風景4点などを出品。『川島理一郎展』前掲、渡邊進編「川島理一郎年譜」を参照。
- ¹⁵ 1932年の個展でスペイン作品19点、フランス作品17点、朝鮮作品7点、台湾作品4点などを出品。1933年の個展で台湾新作16点、滞欧作品21点などを出品。『川島理一郎展』前掲、年譜を参照。
- ¹⁶ 「川島氏の個人展」『台湾日日新報』1927年12月1日5面。
- ¹⁷ 欽一廬「川島理一郎と語る」『台湾日日新報』1927年12月2日夕刊3面。
- ¹⁸ 「無弦琴」『台湾日日新報』1927年12月9日夕刊1面。
- ¹⁹ 川島理一郎「台南・安平風物記 台湾紀行の2」『中央美術』15巻3号、1929年3月、166頁。
- ²⁰ 川島理一郎「台湾の印象から」『みづゑ』340号、1933年6月、348頁。
- ²¹ 川島理一郎「台湾の作」『国画会第八回美術展覧会画集』、『国画会』第1巻、前掲書、334頁。
- ²² 「無弦琴」『台湾日日新報』1927年12月9日夕刊1面。
- ²³ 「無弦琴」『台湾日日新報』1931年4月18日夕刊1面。
- ²⁴ 「川島理一郎氏洋画展」『台湾日日新報』1933年3月18日夕刊2面。
- ²⁵ 「趣味同人会洋画展覧会出品目録」『趣味の台湾』1933年12月1日、16頁。同記事中の《初夏 第北植物園》の「第北」は「台北」の誤植であろう。
- ²⁶ 尾崎秀真は台湾日日新報社と台湾総督府史料編纂委員会に務めた。『台湾史料集成—台湾文化三百年』の主筆者、尾崎秀実・秀樹の父。台湾の文人や画家と交友し、美術作品を多く収集する。葉碧苓等編『台湾歴史辞典』台北文建会、2004年、367—368頁を参照。本名文任（1891—?）は台展第二、三回西洋画部に出品する。台湾美術展覧会作品資料庫（前掲データベース）を参照。藤江醇三郎は石川県に生まれ、大倉土木株式会社台北出張所長。吉田静堂『台湾古今財界人の横顔』経済春秋社、1932年、177—181頁を参照。
- ²⁷ 川島理一郎「金剛山正陽寺」『アトリエ』7巻3号、1930年3月、頁付けなし、同「平壤緑波楼」『みづゑ』302号、1930年4月、1頁、同「朝鮮歌妓」『美之国』6巻3号、1930年3月、頁付けなし。このことからその三作は国展の出品作だと分かる。

²⁸ 川島理一郎「朝鮮画記 II」『アトリエ』7巻6号、1930年6月、81頁。

²⁹ 豊田市美術館編『近代の東アジアイメージ—日本近代美術はどうアジアを描いてきたか』
豊田市美術館、2009年、61頁。

³⁰ 川島理一郎「朝鮮画記 II」前掲文、81頁。以下引用文：

「こゝは妓生の本場である処から早速妓生を茶やに招いて、大いに写生を試みた。妓生は
新羅時代に始まると云ふが、李朝時代には宮中にも入ったもので、現在は内地の芸者と
同じく一般の宴席に酒杯の間を斡旋するが、其清楚優雅な風姿と哀調を帯びる歌とは共
に現代からはなれて、美しいものだ。」

³¹ 川島理一郎「外金剛の旅」『緑の時代』龍星閣、1937年、119—134頁。

³² 川島理一郎「朝鮮画記 II」前掲文、86頁。

³³ 川島理一郎「金剛山正陽寺」前掲文、頁付けなし。

³⁴ 川島理一郎「緑の画家」『大阪朝日新聞』1935年5月11日7面。

³⁵ 川島理一郎「序」『川島理一郎画集』（1933年）と「緑の時代」『緑の時代』を参照。

³⁶ 川島理一郎「日光に於ける私の制作生活」『中央美術』復興第6号、1934年、36頁。

以下のよにある：「私是一九三〇年に朝鮮へ写生旅行をしたのを動機として、私の制作
生活の上に一つの新しい研究課題を持った。それは、色彩の新しい把握と表現に関する
問題であつた。この朝鮮の風物写生に出発した私の新しい課題は、「写実」を徹底せしめ
る要求に基いてゐる」。

³⁷ 杉村浩哉、前掲文、13—14頁。

³⁸ 1934年9月に大阪心斎橋筋大阪画廊で開催、承德作品21点、朝陽作品3点、奉天作品3
点などを出品。同年11月25—29日に資生堂ギャラリーで開催、作品15点を出品。『川島理
一郎展』前掲、年譜を参照。主な展評は以下を参照。大隅生「川島理一郎 君の熱河展」『東
京日日新聞』1934年11月27日朝刊15面。「川島理一郎氏 熱河風物展」『東京朝日新聞』
1934年11月28日朝刊9面。

³⁹ 川島理一郎「夏の熱河」『文芸春秋』12巻9号、1934年9月、81頁。

⁴⁰ 川島理一郎「熱河ところどころ」『緑の時代』前掲書、109頁。

⁴¹ 川島理一郎「熱河の町」『文芸春秋』13巻1号、1935年1月、311—312頁。同じ内容は
『旅人の眼』に「熱河の正月」で収録され、ただ1936年1月と誤記。

⁴² 千葉慶「官展における〈満州〉表象の政治的意味」『表象／帝国／ジェンダー—聖戦から冷戦へ—』千葉大学人文社会科学研究プロジェクト報告書、千葉大学人文社会科学研究科、第175集、2008年、18—53頁。

⁴³ 川島理一郎「北支の言葉」『塔影』14巻5号、1938年5月、4—6頁。

⁴⁴ 同前。また川島理一郎「北京雑記」『塔影』14巻8号、1938年8月、5—7頁を参照。

⁴⁵ 川島理一郎「北京見たり聞いたり」『文芸春秋』16巻12号（時局増刊10）、1938年7月、108頁。同じ内容は『北支と南支の貌』（龍星閣、1940年）に収録され、8月と誤記。

⁴⁶ 川島理一郎「北支と南支」『美之國』15巻1号、1939年1月、16—17頁。

⁴⁷ 川島理一郎「広東従軍行」『革新』2巻4号、1939年4月、131頁。

⁴⁸ 川島理一郎「慶州の古美術」『緑の時代』前掲書、142頁。

⁴⁹ 川島理一郎「大同石仏」『北支と南支の貌』前掲書、125頁。

⁵⁰ 鶴田武良「中華民国教育部第一次全国美術展覧会出品日本洋画について—近百年來中国絵画史研究 八一—」『美術研究』387号、2005年1月、259—280頁。

⁵¹ 北浦大介編輯『中華民国教育部美術展覧会 日本出品画冊』大塚巧芸社、1929年3月、頁付けなし。

⁵² 李美那「李王家徳寿宮日本美術品展示—植民地朝鮮における美術の役割」『東アジア／絵画の近代—油画の誕生とその展開』静岡県立美術館、1999年、121—131頁。

⁵³ 『李王家徳寿宮陳列日本美術品図録』大塚巧芸社、第1輯（1933年）から第9輯（1943年）まで。

⁵⁴ 足利市立美術館所蔵、川島理一郎書簡の複写資料集。美術館より提供された翻刻に、執筆者が訂正を加えた。

第1回の出品作《巴里コンコルド広場の噴水》は鈴木氏の所蔵と記されたが、『李王家徳寿宮陳列日本美術品図録』第1輯はそれを作者蔵とした。同じ作品を掲載した『川島理一郎画集』（1933年）は鈴木甫の所蔵と明記する。

⁵⁵ 同前。

⁵⁶ 『日本近代西洋画』韓国国立中央博物館、2008年、78—79頁。

⁵⁷ 江尻潔「形なきものの律動へ—川島理一郎のトーンとリズム—」『川島理一郎展』前掲、137—143頁。

⁵⁸ 川島理一郎「風景画家の見た日本と北米」『北支と南支の貌』前掲書、232 頁。

⁵⁹ 本名国太郎の小杉が 1920 年代—30 年代に号「未醒」を「放庵」また「放菴」と署すようになるが、本論では統一性を持たせるため「放庵」を用いる。なお、東洋趣味という言葉の定義や範囲が、いまだ十分に定着していないが、本節には放庵における東洋趣味は取り上げる。題目に括弧をつけたのはそのためであるが、文中で省略する。

⁶⁰ 川端康成ほか監修『世界紀行文学全集』第 11 巻中国篇 1、修道社、1971 年。金仙奇「日露戦争と小杉未醒の芸術活動—反戦意識と芸術的形象化を中心に—」『日語日文学』26 号、2005 年 5 月、247—266 頁。後藤康二「小杉未醒の日露戦争従軍画—『戦時画報』掲載の画を中心に—」『会津大学文化研究センター研究年報』13 号、2007 年、17—30 頁。小林純子「小杉放菴と沖縄—沖縄旅行時の日記と作品を通して—」『沖縄県立芸術大学紀要』16 号、2008 年 3 月、11—29 頁。

⁶¹ 「未醒氏の帰朝」『読売新聞』1913 年 12 月 21 日朝刊 3 面。

⁶² 小杉放庵「朝鮮の母」『美之国』2 巻 8 号、1926 年 8 月、20—23 頁、同「南山半日」『東京朝日新聞』1929 年 6 月 4 日朝刊 7 面。現段階で筆者が調査した範囲で、1940 年まで放庵が少なくとも満洲を 2 回、朝鮮を 4 回旅行した。

⁶³ 小杉放庵「中華伝信録」『画人行旅』アルス、1923 年、97—98 頁、同「首山回顧」『草画随筆 満鮮と支那』交蘭社、1934 年、13—15 頁。

⁶⁴ 小杉放庵、中沢弘光『満洲図絵』ジャパン・ツーリスト・ビューロ、1934 年、木版画 5 枚（額装、31×37cm）、解説 5 枚。

⁶⁵ 太田正雄「慶州」『支那南北記』改造社、1926 年、57—82 頁。

⁶⁶ 小杉放庵「慶州の古美術」『アトリエ』3 巻 8 号、1926 年 8 月、2—9 頁、同「石窟庵」『草画随筆 満鮮と支那』前掲書、82 頁。また柳原一興「放菴魅了した石窟庵」『下野新聞』2009 年 7 月 24 日 18 面を参照。

⁶⁷ 小杉放庵「金剛山日抄」『草画随筆 満鮮と支那』前掲書、108—123 頁。「国立公園洋画展覧会の開催」『国立公園』4 巻 10 号、1932 年 10 月、1 頁、「国立公園洋画展覧」『国立公園』4 巻 11 号、1932 年 11 月、39 頁。

⁶⁸ 石川幸三郎「鮮土の秋を飾るもの 放庵個展」『京城日報』1935 年 10 月 9 日 3 面。

⁶⁹ 小杉放庵『支那画観』アルス、1918 年。

-
- 70 『日記』1917年4月14日－19日。三宅克己「南京より漢口（上）」『読売新聞』1917年5月10日朝刊7面。
- 71 『日記』1917年4月14日。
- 72 岩城秀夫「解説」『栈雲峡雨日記—明治漢詩人の四川の旅』平凡社、2000年、282－284頁。橋本関雪『支那山水随縁：絵と文』文友堂書店、1940年、113、136頁。
- 73 小杉放庵「余が愛読の紀行」『読売新聞』1920年7月28日朝刊7面、同「画談雑纂」『日本画講義』日本美術学院、1923年、8－10頁。
- 74 小杉放庵「中華伝信録」『画人行旅』前掲書、112－116頁、125頁。
- 75 小杉放庵「支那の青年画家」『アトリエ』4巻7号、1927年8月、138－139頁。『日記』1924年5月。また土屋計左右「親日画人王一亭翁を憶ふ」『国画』2巻7号、1942年、32頁を参照。
- 76 「展覧会の噂」『アトリエ』1巻6号、1924年8月、79頁、「美術界消息」同号81頁、放庵の出品作《胡弓》、長谷川昇《支那の女》を同号に掲載（頁付けなし）。放庵の紀行と挿絵《道士山眺望》は『読売新聞』1924年7月13日朝刊9面、長谷川昇《蘇州留園》は同紙1924年7月17日朝刊5面に掲載。
- 77 「注解（江南遊記）」『芥川龍之介全集』第8巻、岩波書店、1996年、357頁。
- 78 芥川龍之介「長江遊記」『芥川龍之介全集』前掲書第11巻、1996年、257頁。また芥川は旅行中の見聞を放庵に宛てて書いた手紙が知られている。芥川龍之介「江南遊記」『芥川龍之介全集』前掲書第8巻、246頁。
- 79 『日記』1917年4月15日。
- 80 佐藤志乃「横山大観の「漁樵問答」「竹雨」と片ぼかしの技法について」『横山大観記念館館報』24号、2008年8月、3－18頁。
- 81 谷上隆介編『未醒畫牘』飯田呉服店美術部、1917年。
- 82 小杉放庵『草画随筆 満鮮と支那』前掲書、136頁、175－183頁、同「揚子江の詩蹟」『茶わん』10巻10号、1940年10月、55頁。また『支那画観』前掲書を参照。
- 83 鈴木日和「小杉放庵と漢籍について」『横山大観記念館館報』22号、2006年、3－12頁。
- 84 小杉放庵『唐詩及唐詩人』書物展望社、1939年、81、287頁、同『草画随筆 満鮮と支那』前掲書、84頁。

-
- ⁸⁵ 小杉放庵「南京を思ひ出す」『文芸春秋』15巻14号、1937年11月、206頁、同「揚子江の詩蹟」前掲、同「揚州」『山居』中央公論、1942年、259－260頁。
- ⁸⁶ 『小杉放菴図録』栃木県立美術館、1978年、年譜を参照。
- ⁸⁷ 銭の交友と日本滞在については以下を参照。西原大輔『橋本関雪一師とするものは支那の自然』ミネルヴァ書房、2007年、111－115頁、Aida Yuen Wong, 'A Chinese Seal Carver in Japan: Qian Shoutie and the Literati World of Hashimoto Kansetsu', 『世変・形象・流風：中国近代絵画 1796－1949』学術研究会論文集、台北鴻禧文教基金会、2008年、425－450頁。柿木原くみ「銭瘦鉄と谷崎潤一郎の周辺」『書学書道史研究』19号、2009年9月、9－22頁、同氏「銭瘦鉄と有島生馬の周辺」『相模国文』38号、2011年3月、63－79頁、同氏「日本における銭瘦鉄」『書学書道史／論叢』萱原書房、2011年、162－194頁。
- ⁸⁸ 陳振濂『近代中日絵画交流史比較研究』安徽美術出版社、2000年、118－119頁。西原大輔『橋本関雪一師とするものは支那の自然』前掲書。柿木原くみ「銭瘦鉄と有島生馬の周辺・補訂一住友寛一と石井林響と一」『相模国文』39号、2012年3月、49－52頁。
- ⁸⁹ 『申報』1926年5月20日増刊4面。
- ⁹⁰ 小川芋銭、昭和4年8月17日放庵宛書簡、『芋銭子文翰全集』下巻、中央公論、1940年、527頁。
- ⁹¹ 鶴田武良「研究資料 公刊『日華（中日）絵画聯合展覧会出品目録』一近百年來中国絵画史研究 七（続）一」『美術研究』384号、東京国立文化財研究所、2004年11月、48－78頁。
- ⁹² 北浦大介編輯『中華民国教育部美術展覧会日本出品画冊』前掲書。
- ⁹³ 曾布川寛「近代における関西中国書画コレクションの形成」『関西中国書画コレクションの過去と未来』国際シンポジウム報告書、2012年、12－13頁。
- ⁹⁴ 橋本関雪「玉堂と石濤上人その他に就て」『中央美術』88号、1923年1月、22頁。
- ⁹⁵ 青木正兒「解衣般礴の芸術」『支那文芸論叢』弘文堂書房、1927年、2頁。
- ⁹⁶ 小杉放庵『画人行旅』前掲書、361頁。また同「南画と吟味」『中央美術』3巻7号、1917年、42頁でも言及した。
- ⁹⁷ 吉田千鶴子「大村西崖と中国」『東京芸術大学美術学部紀要』29号、1994年3月、1－36頁。Olivier Krischer, *Making 'Oriental' art history : Ōmura Seigai and Sino-Japanese art relations*

in the 1910s-20s, Ph. D diss., University of Tsukuba, 2010, pp.170-180.

⁹⁸ 鈴木豹軒「伝心殿観画記」『大阪朝日新聞』1916年7月7日。太田正雄「文華殿観画記」『支那南北記』前掲書、321－322頁。

⁹⁹ 顔娟英「不息的變動—以上海美術学校為中心的美術教育運動」『上海美術風雲—1872－1949 申報芸術資料条目索引』中央研究院歴史語言研究所、2006年、47－117頁。

¹⁰⁰ 放庵の《桃花鳴鳩》は1923年に出版された『画人行旅』に図版が掲載されているだけだが、平福百穂が放庵1922年の個展のために寄稿した「未醒の日本画を瞥見して」（『中央公論』1922年6月、92頁）で《桃花鳴鳩》について言及したことにより、個展の出品作と推察する。

¹⁰¹ 小杉放庵「唐宋元明展」『アトリエ』6巻1号、1929年1月、106－109頁。

¹⁰² 小杉放庵「王摩詰の話柄」『放庵画論』アトリエ社、1940年、124頁。

¹⁰³ 小杉放庵「南画の話」『アトリエ』4巻1号、1927年1月、45－47頁。

¹⁰⁴ 小杉放庵「燕京漫録」『画人行旅』前掲書、129頁、同「北京回想」、木村莊八編著『春陽会随筆五人』第一書房、1940年、412頁。

¹⁰⁵ 「心を撲られた南画」『南画鑑賞』4巻1号、1935年1月、29頁。

¹⁰⁶ 小杉放庵「唐宋元明展」『アトリエ』前掲、107頁。

¹⁰⁷ 『日記』1926年5月10日、小杉放庵「秋の美術期の前に」『画人行旅』前掲書、289－290頁。

¹⁰⁸ 小杉放庵「唐宋元明展」前掲、109頁、同「支那断片」『塔影』13巻11号、1937年11月、7頁。

¹⁰⁹ 小杉放庵、公田連太郎編『全訳 芥子園画伝』総説 第1冊、アトリエ社、1935年、緒言と例言、43頁。

¹¹⁰ 小杉放庵、公田連太郎編『全訳 芥子園画伝』前掲書、第5冊、14頁。『日記』1924年5月2日。

¹¹¹ 平福百穂「未醒の日本画を瞥見して」前掲、92頁。

¹¹² 小杉一雄「『放庵画談』について」『放庵画談』中央公論美術出版、1980年、274頁。

¹¹³ 芥川龍之介「外貌と肚の底」『中央美術』7巻3号、1921年3月、65頁。

¹¹⁴ 横川毅一郎「小杉放庵—現代作家人物論続篇の三一」『塔影』14巻5号、1938年5月、

22 頁。

¹¹⁵ たとえば吉村貞司「放菴の南画の世界」『三彩』322号、1974年9月、27-31頁、小杉一雄「放菴居士略伝」『小杉放菴画集』日本経済新聞社、1987年、1-19頁。

¹¹⁶ 小杉一雄、青木茂、丹尾安典「小杉放菴—その画境を語る—」『アート・トップ』112号、1989年8月、68頁。

¹¹⁷ 小杉放庵「過去の東洋」『アトリエ』1巻6号、1924年8月、5頁。

¹¹⁸ 小杉放庵「唐土雜観」『中央公論』1922年1月、187-192頁。

¹¹⁹ 板倉聖哲「大観所蔵の中国絵画」『横山大観記念館館報』25号、2009年、5-13頁。

¹²⁰ 板倉聖哲「横山大観の中の中国」、国立新美術館 [ほか] 編集『没後五〇年 横山大観—新たな伝説へ』朝日新聞社、2008年、152-157頁。

¹²¹ 陰里鉄郎「洋画家の南画〈岸田劉生と萬鉄五郎の場合〉」『三彩』278号、1971年10月、21-25頁。東珠樹「劉生と日本画」『岸田劉生展』東京新聞、1970年、141-152頁。瀬木慎一『岸田劉生—美と生の本体』東京四季出版、1998年、133-145頁。古田亮「劉生、内なる東洋美」『別冊太陽 日本のこころ 186 岸田劉生 独りゆく画家』平凡社、2011年、122-129頁。

¹²² 酒井哲朗「大正期における南画の再評価について—新南画をめぐって—」『宮城県美術館研究紀要』3号、1988年、1-21頁。

¹²³ 小杉放庵「新南画旧南画」『放庵画論』前掲書、8-10頁。

¹²⁴ 横川毅一郎「小杉放菴—現代作家人物論続篇の三一」前掲、24頁。

¹²⁵ 小杉放庵「淡彩派」『アトリエ』4巻5号、1927年5月、4-5頁。

¹²⁶ 小杉放庵「洋画に比較して—日本画の方が活潑」『読売新聞』1923年12月15日朝刊7面、同「展覧会芸術」『アトリエ』3巻11号、1926年11月、2-4頁、同「南画展」『三彩』50号、1951年1月、2-3頁

¹²⁷ 児島薫「藤島武二研究拾遺—「天平時代」および「東洋」の表現について」『近代画説』20、2011年、44-55頁。

¹²⁸ 川島理一郎「問題にならぬ問題」『アトリエ』12巻4号、1935年4月、7-9頁、同「西洋画と日本画」『塔影』11巻7号、1935年7月、8-10頁。

¹²⁹ 坂井犀水「小杉未醒氏」『美術新報』11巻5号、1912年3月、142-143頁。沼波瓊音「殺

生をやめたら」『中央美術』7 卷 3 号、1921 年 3 月、68－70 頁。

結章

本論では、1910年代－1930年代における日本人画家の東アジア旅行と創作について考察した。その旅行の所産としての創作には地域と文化との多元的な関係が現れることを前提として、東アジア固有の図像を浮かび上がらせることを問題として設定した。そこで、つぎの観点においてこの問題を検討した。まず、近代化と伝統的要素をいかに織り交ぜたのか、また外的権力と内省的知、すなわち帝国主義がいかに機能しているのか、さらに東洋回帰、ないし東洋意識をいかに理解すべきなのか、という三つの視点から課題の追究を試みた。

第一章「日本人画家の東アジア旅行と創作の実相」では、まず台湾における旅行と作品に焦点を絞った。植民地台湾で特徴的であったのは、交通と経済の近代化と、清時代から導入された漢文化がともに存在することであった。したがって、日本人画家にとっては、取材と制作のための旅行であることもさることながら、コレクターを開拓する、取引先としての台湾が成り立つ一方、近代交通システムによって旅行における時間と空間の規制はされたが、伝統的な水上交通に接する機会が生じた。もっとも、その創作はこうした時間と空間の制約を越え、欧米や東アジアの旅行経験と比較して生成されたものとなった。また、写真と創作に対する考察を通じて、旅行中の画家は写生に利便性がある写真を使用したか、いかに写実性と芸術性を融和させるかに腐心したかを明らかにした。さらに、東京美術学校の教員と学生を対象とした考察によって、植民地政策の一環としての調査と展覧会審査のために、一定の旅行の経路と拠点が成立したが、画家として自ら新たな旅先を開拓することも可能であったことが指摘できた。本章では、日本人画家の東アジア旅行と創作における近代化と伝統的要素、また外的権力と内省的知の機能を念頭に置きながら、東アジアにおける多元的な地域と文化の特性がその旅行と創作に大きな影響を与えたことを明らかにした。

第二章「画家の東アジア旅行と風景画」と第三章「画家の東アジア旅行と山岳絵画」は、いずれも風景画を対象として考察を行なったものである。その観点を設定する上での、第二章ではとくに中国と台湾を対象として南方と北方に振り分けて、また第三章では山岳絵

画に焦点を絞った。中国の風景に関する東洋画題といえば「瀟湘八景」がよく知られており、すでに近世以来日本に伝来しており画題として成り立っていた。それに対し本論では、1910年代－1930年代東アジアを旅行した日本人画家の紀行と画題においてしばしば取り上げられた「南船北馬」を、その創作をめぐる実態解明の鍵として分析を進めた。揚子江流域を中心とする南方地域では、画家たちは水路旅行を繰り返す中で、「舟行山水画」の伝統の中へ回帰した結果として新たな「水路風景画」が成立した。一方、北方地域では旅行の目的は風景画の創作というより、むしろ長城、石窟、紫禁城を探訪して、交流を求め見聞を広めるという企図が見られた。

さらに、山岳絵画をめぐる議論については、朝鮮の金剛山と台湾の新高山に焦点を絞りつつ、中国の山岳を含めて検討を加えた。金剛山には数多くの日本人画家、特に日本画家が赴き、名所旧跡をめぐる旅の視線で創作に取り組んだ姿勢が見受けられる。これに対し、新高山は近代登山を指向した洋画家が取材する対象となった。ところが、いずれも国立公園の予定地と指定されたために、帝国日本の統合の象徴としての山岳絵画が誕生することとなった。一方、仏教遺跡と名所旧跡の所在地とされている中国の山岳には、日本人画家はあまり足を運ばなかった。現実的かつ複雑な時局が影を落としていることは否定できないが、日本人画家が指向した東アジアにおける山岳図像にはこうした限界があった。

注目すべきのは、こうした多元的な地域と文化に接することにおいて、近代日本美術史における山水画から風景画への移行、さらには南画の復興が発生した軌跡が察せられることである。美術史の文脈で捉えてみると、伝統的な山水画および南画への意識が東アジアを再生の場として甦ったといえる。例えば日本人画家は従来「山水」の意識に基づき、揚子江や金剛山に対して南画的な視線を投げたのである。ただ、この頃すでに近代化されていた風景画の創作としては、日本画であれ洋画であれ、東アジアにおける新たな画題と図像を創出することが期待されていた。明確に区別をすべきではないが、長城、石窟、新高山などが新たな画題として描かれたのは事実である。また、第一章の考察を踏まえて示したように、朝鮮から満洲へ、あるいは紫禁城から大同石窟への旅行経路が成立したのは、近代日本における東洋美術史の展開とは無縁ではない。

第四章「画家の東アジア旅行と東洋回帰」では、洋画家川島理一郎と日本画家小杉放庵を取り上げ、滞欧経験を持ちながら東アジアを旅行した日本人画家の活動や思想を検討した。この二人の行動と言論に限られた範囲ではあるが、その東洋回帰の内実を明らかにす

ると同時に、この二人の言動に通底する思想、いわゆる東洋趣味の含意を分析した。川島理一郎の東洋回帰は、最初にヨーロッパの滞在経験を重ね合わせながら、東アジア各地への理解を深めようとするものであった。しかしながら東アジアの旅行体験が積み重なった結果、川島はさらに各地域の独自性を見出して、それを糧にして回帰の道を開拓したのである。つまり東アジア各地域と文化における差異の重要性は無視されてはいけない。だが洋画家の川島が残した東洋回帰の足跡は第二次世界大戦後徐々に薄くなってしまった。これに対し、小杉放庵の東洋回帰は洋画から日本画へ転向し、戦後ほとんど日本画だけを続けるという徹底的な回帰であった。その東洋趣味は漢学、南画、中国の風景と絵画鑑賞などに関するさまざまな趣味や教養が絡み合って生まれたのである。

以上述べたように、本論では 1910 年代－1930 年代東アジアにおける交通、地理、文化の相違点、さらに近代化と美術史の文脈に基づき、旅行を基軸にすえて日本人画家の創作活動を究明した。こうした考察の枠組みと結果からみると、美術史研究における「オリエンタリズム」、「帝国主義」など統制的な観点には、不十分かつ表面的な理解があったと判断される。なぜなら、本論で示したようにその東アジア旅行と創作においては、近代化と伝統的要素、また外的権力と内省的知が密接な関係を有するものであり、さらに多元的な地域と文化に対する認識は消去できないものであるからだ。むしろ多元的な差異の存在があったからこそ、東アジアの図像の生成に多種多様な役割を果たし得たのである。このことから、本研究の現代的意義としては、いわゆるグローカリゼーションの進展について、いかに対応するかということについて示唆をくみ取ることができるかもしれない。

今後の課題

本研究においては、研究対象が広範に及ぶので、論旨に関わる代表的な事件と画家を取り組む姿勢をとった。しかし、その結果として浮かび上がった東アジアの図像が近代日本美術史の水脈においていかに評価され、また変容したかということ、また韓国、満洲における日本人画家の旅行と創作を十分検証できなかったことは、今後の検討課題である。

加えて、本研究で取り上げた「南」と「北」の地域、また「山岳絵画」という分析的枠組みの設定は、単純化し過ぎたきらいがあるかもしれないが、少なくとも今後東アジアの地域や図像をより精密に検討する作業の端緒となるはずである。次に、例えば日本人画家が実際に北京を訪れ中国絵画を目にした方途は、紫禁城の見学だけでなく、中国人収蔵家との交流もあったと思われる。つまり日本人画家は東アジアを旅行し創作活動に取り組んだが、現地の「人間」といかに交流するのか、という問題を考察すべきなのである。

以上述べたような本研究での不明点や反省点を踏まえながら、さらに視野を広げ今後の研究に取り組みたい。

表

表 1 1936 年伊原宇三郎の台湾旅行

日程	活動
9 月 29 日	東京発。
30 日	神戸出帆。
10 月 1 日	門司発。
3 日	台湾基隆着
4 日	台北近郊、淡水に写生を行なう。夜行列車で台南に向かう。
5 日	台南市内写生。
6 日	孔子廟、開山神社に写生。
8 日	烏山頭、虎頭碑に写生。台南発。
9 日	高雄、屏東に行く。翌日嘉義着。
11 日	阿里山に登る。
13 日	嘉義市内写生。夜行列車で台北に帰る。
15 日	結城素明、梅原龍三郎などとともに台湾神社参拝。
16 日	台展鑑別。
18 日、19 日	梅原龍三郎とともに美人を写生。
20 日	審査を行なう。
21 日	「美術鑑賞について」を放送。
22 日	台北で飛行機に乗って帰国する。

典拠：『台湾日日新報』

表 2 1910 年－1944 年官展における東アジアを題材とした「水路風景画」一覧

	画家	作品	年	出品官展
1	寺崎広業	長江の朝	1910	第 4 回文展日本画
2	寺崎広業	夏の日	1910	第 4 回文展日本画
3	横山大観	楚水の巻	1910	第 4 回文展日本画
4	松村梅叟	那覇の橋畔	1910	第 4 回文展日本画
5	寺崎広業	支那風景	1911	第 5 回文展日本画
6	内海吉堂	船過孟浪梯図	1912	第 6 回文展日本画
7	富田溪仙	鵜船	1912	第 6 回文展日本画

8	橋本関雪	南国	1914	第8回文展日本画
9	岡田雪窓	琉球所見	1914	第8回文展日本画
10	平井楳仙	遼河の夏	1914	第8回文展日本画
11	千種掃雲	浮碧樓臺の秋	1914	第8回文展日本画
12	橋本関雪	峽江の六月	1915	第9回文展日本画
13	岡田雪窓	麻浦の秋	1915	第9回文展日本画
14	岡田雪窓	春の大同江	1915	第9回文展日本画
15	岡田雪窓	蘇州の夏	1917	第11回文展日本画
16	石川寅治	驟雨の徴	1917	第11回文展西洋画
17	中川八郎	大同江畔	1917	第11回文展西洋画
18	井口華秋	呂宋島三題	1918	第12回文展日本画
19	岡田雪窓	湖畔の朝靄、港頭の夕陽	1918	第12回文展日本画
20	田南岳璋	揚子江の朝	1918	第12回文展日本画
21	高倉観崖	浙江所見	1918	第12回文展日本画
22	林文塘	蘇州二題	1918	第12回文展日本画
23	石川寅治	午後の風	1918	第12回文展西洋画
24	石田楳窗	水国の暮	1919	第1回帝展日本画
25	橋本関雪	遊踪四題	1919	第1回帝展日本画
26	今中素友	鴨綠江	1920	第2回帝展日本画
27	竹内栖鳳	薰風行吟、槐下博戯	1920	第2回帝展日本画
28	中島春鷗	大同江のほとり	1920	第2回帝展日本画
29	小室翠雲	南船北馬	1921	第3回帝展日本画
30	古城江観	筏二題	1921	第3回帝展日本画
31	竹内四朗	蘇州風景	1921	第3回帝展日本画
32	山ノ内信一	金山寺	1921	第3回帝展日本画
33	楳崎洙雀	嘉興の暮雨	1922	第4回帝展日本画
34	小柴春泉	吳楚所見	1922	第4回帝展日本画
35	小室翠雲	海寧觀潮	1922	第4回帝展日本画
36	長井大有	北滿の夏	1922	第4回帝展日本画
37	橋本関雪	聖地の旅	1922	第4回帝展日本画
38	石川寅治	高雄港	1922	第4回帝展西洋画
39	勝谷木僊	柳汀 蘇州郊外	1924	第5回帝展日本画
40	柚木久太	湖上蒼涼	1924	第5回帝展西洋画
41	白倉二峰	錢塘江 早發	1925	第6回帝展日本画
42	石川寅治	南国の船	1925	第6回帝展西洋画
43	木村杏園	杭州風景	1926	第7回帝展日本画
44	白倉二峰	竊池閑、楊柳村	1926	第7回帝展日本画
45	水田竹圃	三峽	1926	第7回帝展日本画
46	竹内栖鳳	南清風物	1926	第7回帝展日本画
47	檜原益太	廈門	1926	第7回帝展西洋画
48	柚木久太	粉壁	1926	第7回帝展西洋画
49	柚木久太	春江漁歸	1926	第7回帝展西洋画
50	瀨野覺藏	ジャンク	1927	第8回帝展西洋画
51	中村春楊	吳淞見ゆ	1928	第9回帝展日本画
52	結城素明	白河渡頭	1928	第9回帝展日本画
53	遠山清	青島海岸通り	1928	第9回帝展西洋画

54	檜原益太	南国風景	1928	第9回帝展西洋画
55	前川千帆	朝鮮三日浦（版画）	1928	第9回帝展西洋画
56	野添平米	西湖真景	1929	第10回帝展日本画
57	山内多門	長江大観	1929	第10回帝展日本画
58	山ノ内信一	水郷	1929	第10回帝展日本画
59	陳澄波	早春	1929	第10回帝展西洋画
60	奥本青雲	錢塘春晴	1930	第11回帝展日本画
61	飛田周山	澹雲籠月	1930	第11回帝展日本画
62	村上蘭田	靈巖禪寺	1930	第11回帝展日本画
63	檜原益太	蘇州滄浪亭	1930	第11回帝展西洋画
64	勝谷木僊	清風掠地 西湖風景	1931	第12回帝展日本画
65	村上蘭田	京口春留	1931	第12回帝展日本画
66	水田硯山	桐江新翠	1932	第13回帝展日本画
67	石川寅治	驟雨一過	1934	第15回帝展西洋画
68	陳澄波	西湖春色	1934	第15回帝展西洋画
69	天野大虹	蘇州城外	1936	昭和11年文展招待展日本画
70	江藤純平	蘇州風景	1938	第2回新文展西洋画
71	檜原益太	春	1938	第2回新文展西洋画
72	森協忠	南支警備	1938	第2回新文展西洋画
73	山崎省三	ジャンクのある風景	1938	第2回新文展西洋画
74	森月城	台湾風景	1939	第3回新文展日本画
75	矢野鉄山	包頭龍泉寺畔の大黄河	1939	第3回新文展日本画
76	石川寅治	長江溯帆 鎮江	1939	第3回新文展西洋画
77	大淵武夫	北京の春	1939	第3回新文展西洋画
78	笹鹿彪	港	1939	第3回新文展西洋画
79	檜原益太	雨情	1939	第3回新文展西洋画
80	三宅鳳白	樂土	1940	紀元二千六百年奉祝展日本画
81	大野隆徳	南京玄武湖の初秋	1940	紀元二千六百年奉祝展西洋画
82	大淵武夫	北京	1940	紀元二千六百年奉祝展西洋画
83	大平敬次郎	大邱郊外	1940	紀元二千六百年奉祝展西洋画
84	川端彌之助	琉球ヤンバル船	1940	紀元二千六百年奉祝展西洋画
85	武藤完一	蘇州風景（銅版）	1940	紀元二千六百年奉祝展西洋画
86	森協忠	鼓浪嶼遠望	1940	紀元二千六百年奉祝展西洋画
87	井上和雄	南京埠頭	1941	第4回新文展日本画
88	安田半圃	杪秋	1941	第4回新文展日本画
89	川端彌之助	琉球	1941	第4回新文展西洋画
90	樋口一郎	水砧	1941	第4回新文展西洋画
91	新道繁	西湖雪	1942	第5回新文展西洋画
92	近藤吾朗	上海黄浦江	1943	第6回新文展西洋画
93	三宅克己	蘇州城（水彩）	1943	第6回新文展西洋画
94	武藤完一	江南風景（エッチング）	1943	第6回新文展西洋画
95	小寺建吉	杭州西湖	1944	戦時特別展西洋画
96	藤岡一	北京	1944	戦時特別展西洋画

典拠：『日展史』

表3 日本国内で出品、発表された作品、及び現存する金剛山図（1945 以前）

	画家	作品	年	出品展覧会・典拠
1	早川百壺	毘盧峰上の大観	1914	『朝鮮金剛山大観』（1914 年）
2	早川百壺	金剛山の雪景	1914	『朝鮮金剛山大観』（1914 年）
3	早川百壺	金剛山の秋色	1914	『朝鮮金剛山大観』（1914 年）
4	早川百壺	海金剛山の海色	1914	『朝鮮金剛山大観』（1914 年）
5	平福百穂	金剛山探勝（金属凸版）	1916	国立国会図書館
6	平福百穂	彩霞峰（朝鮮）	1917	『百穂画集』（1918 年）
7	丸山晚霞	金剛山奥万物相（水彩）	1917	『みずゑ』151 号
8	丸山晚霞	九龍淵	1917	『みずゑ』151 号
9	丸山晚霞	新万物相	1917	『みずゑ』151 号
10	丸山晚霞	金剛山万物相	1917	『水彩画家丸山晚霞』
11	丸山晚霞	金剛万物相の夕日	1918	第 15 回太平洋画会展
12	丸山晚霞	金剛山の奇岩	1918 頃	『山岳画講義』
13	丸山晚霞	朝鮮金剛山真景絵図	1923	国立国会図書館
14	高島北海	朝鮮金剛山四題	1917	第 11 回文展日本画部『日展史』
15	高島北海	朝鮮金剛山真景図	1917	『没後 80 年 高島北海展』
16	高島北海	朝鮮金剛山萬物相図	1919	『没後 80 年 高島北海展』
17	高島北海	朝鮮金剛山真景	1920	『没後 80 年 高島北海展』
18	石井柏亭	金剛山中	1918	『石井柏亭集』下
19	石井柏亭	金剛山麓	1918	日本風景版画第八集朝鮮之部
20	石井柏亭	金剛山萬物相	1918	日本風景版画第八集朝鮮之部
21	石井柏亭	正陽寺眺望	1930	『石井柏亭集』下
22	石井柏亭	金剛山	1931	『石井柏亭集』下
23	高木背水	金剛山スケッチ	1918	第 6 回光風会展
24	高木背水	金剛山萬物相	1919	第 16 回太平洋画会展
25	安藤滋	朝鮮金剛山庫底の夕	1919	第 16 回太平洋画会展
26	安藤滋	朝鮮冬の万物相	1919	第 16 回太平洋画会展
27	安藤滋	朝鮮温井里の夕	1919	第 16 回太平洋画会展
28	安藤滋	朝鮮神漢寺の夕	1919	第 16 回太平洋画会展
29	安藤滋	朝鮮観音寺の雪	1919	第 16 回太平洋画会展
30	山内多門	金剛五題	1920	第 2 回帝展日本画部『日展史』
31	山内多門	金剛万瀑洞	1920	第 4 回若葉会展
32	山内多門	金剛赤壁江	1920	『山内多門生誕 130 年展』
33	山内多門	金剛九成洞	1921	第 3 回帝展日本画部『日展史』

34	山内多門	金剛山（額装）	1921	『山内多門生誕 130 年展』
35	山内多門	金剛山（軸）	1921	『山内多門生誕 130 年展』
36	山内多門	金剛山深溪	1921	『山内多門生誕 130 年展』
37	山内多門	金剛山真珠潭	1921	『山内多門生誕 130 年展』
38	山内多門	万瀑洞・九龍淵・九成洞	1921	『山内多門生誕 130 年展』
39	山内多門	朝鮮楓嶽新金剛	1921	『山内多門生誕 130 年展』
40	山内多門	金剛山・太公望・金剛山	1922	『山内多門生誕 130 年展』
41	山内多門	金剛連峰	1927	『山内多門生誕 130 年展』
42	木村莊八	金剛山寒霞溪	1920	第 8 回草土社展
43	木村莊八	金剛山万物相	1920	第 8 回草土社展
44	木村莊八	海金剛にて展望	1920	第 8 回草土社展
45	木村莊八	玉流洞にて	1920	第 8 回草土社展
46	木村莊八	金剛山寒霞亭（水彩）	1920	再興第 7 回日本美術院展覧会 『日本美術院百年史』
47	木村莊八	正陽寺望楼より（水彩）	1920	再興第 7 回日本美術院展覧会 『日本美術院百年史』
48	都路華香	金剛門	1921	金剛探勝画会『都路華香展』 （2006 年）（49－59 と同じ）
49	都路華香	霊源庵図	1921	金剛探勝画会
50	都路華香	長安寺図	1921	金剛探勝画会
51	都路華香	塔巨里	1921	金剛探勝画会
52	都路華香	萬相亭	1921	金剛探勝画会
53	都路華香	玉流洞	1921	金剛探勝画会
54	都路華香	表訓寺	1921	金剛探勝画会
55	都路華香	普徳窟	1921	金剛探勝画会
56	都路華香	海金剛	1921	金剛探勝画会
57	都路華香	妙吉祥	1921	金剛探勝画会
58	都路華香	摩訶衍	1921	金剛探勝画会
59	都路華香	溫井里	1921	金剛探勝画会
60	小室翠雲	海金剛	1922	『南船北馬冊』
61	小室翠雲	金剛山	1922	『南船北馬冊』
62	福田眉仙	海金剛山	1922	『福田眉仙展』（1992 年）
63	福田眉仙	金剛秋色	1942	『福田眉仙展』（1992 年）
64	前川千帆	朝鮮三日浦（版畫）	1928	第 9 回帝展西洋画部『日展史』
65	川島理一郎	海金剛の朝	1930	『川島理一郎画集』
66	川島理一郎	海金剛の夕	1930	『川島理一郎画集』

67	川島理一郎	金剛山正陽寺	1931	『川島理一郎画集』
68	川島理一郎	海金剛	1930	足利市立美術館蔵
69	川島理一郎	金剛山の秋	1932	国立公園洋画展覧会
70	野添平米	外金剛万瀑洞	1930	第11回帝展日本画部『日展史』
71	南素行	金剛三日浦全浦	1930	二科会アンデパンダン展覧会
72	南素行	内金剛万瀑洞	1930	二科会アンデパンダン展覧会
73	池上秀畝	金剛山（万物相）	1931	『塔影』7巻7号
74	池上秀畝	金剛山二作	1931	『美之国』7巻8号
75	池上秀畝	朝鮮金剛山三題	1932	『旅：絵と随筆』
76	小杉放庵	金剛山万瀑洞	1932	国立公園洋画展覧会絵葉書
77	小野竹喬	立獅子峽（金剛山）	1932	『塔影』8巻1号
78	富田温一郎	金剛山	1932	白日会展
79	富田温一郎	金剛山風景（鉛筆淡彩）	1932	第19回日本水彩画会
80	大橋孝吉	金剛山船譚（水彩）	1933	第8回国画会展
81	大橋孝吉	金剛山風景	1933	第8回国画会展
82	山田義雄	海金剛	1934	『塔影』10巻6号
83	山本紅雲	外金剛の秋	1934	第15回帝展日本画部『日展史』
84	水田竹圃	金剛四題	1934	『南画鑑賞』3巻6号
85	水田硯山	金剛山三題(朝陽瀑、世尊峰、 萬瀑洞)	1935	第14回日本南画院展
86	野原鳥聖	峽谷の初夏 朝鮮金剛山	1936	改組第1回帝展日本画 『日展史』
87	加藤敏子	海金剛の朝	1936	第23回二科会展
88	川村曼舟	金剛万物相	1936	『塔影』12巻9号
89	平塚運一	内金剛長安寺（版画）	1937	第12回国画会展
90	平塚運一	内金剛山（版画）	1937	第12回国画会展
91	春日部たくす	海金剛附近	1937	第24回日本水彩画会展
92	松本弘二	思ひ出海金剛	1938	第25回二科会展
93	川瀬巴水	朝鮮八景（版画）	1939	『川瀬巴水』（2007年）
94	川瀬巴水	続朝鮮風景（版画）	1940	『川瀬巴水』（2007年）
95	川端龍子	一万兩千峰	1940	第10回個展『美之国』17巻 1号（96-99と同じ）
96	川端龍子	海金剛	1940	第10回個展
97	川端龍子	真珠潭	1940	第10回個展
98	川端龍子	金剛紫峰	1940	第10回個展

99	川端龍子	九龍淵	1940	第 10 回個展
100	中澤弘光	朝鮮金剛山スケッチ二点	1941	第 28 回日本水彩画会展
101	田中咄哉	金剛山中	1941	『塔影』17 卷 6 号
102	本間國生	金剛山普徳窟	1941	『塔影』17 卷 6 号
103	栗原信	金剛山の秋	1941	第 28 回二科会展
104	山形駒太郎	金剛山長安寺	1942	第 29 回光風会展
105	安田半圃	金剛山	1943	『南画鑑賞』12 卷 9 号

典拠：出品展覧会だけ示したのは『近代日本アート・カタログ・コレクション』より

表 4 1932 年国立公園洋画展覧会出品一覧

(10 月 7－11 日 に東京三越、10 月 31 日－11 月 3 日に大阪三越、11 月 10－14 日に香川県高松市で開催)

	取材地	出品画家
1	阿寒国立公園候補地	小林萬吾、辻永
2	十和田国立公園候補地	柚木久太、大野隆徳、安井曾太郎
3	日光国立公園候補地	石井柏亭、田辺至、森田恒友
4	富士国立公園候補地	正宗得三郎、牧野虎雄、南薫造
5	日本アルプス国立公園候補地	山本鼎、山下新太郎、吉田博、中澤弘光
6	瀬戸内海国立公園候補地	藤島武二、満谷国四郎、梅原龍三郎
7	阿蘇国立公園候補地	石川寅治、岡田三郎助
8	霧島国立公園候補地	丸山晚霞、有島生馬
9	金剛山国立公園候補地 (朝鮮)	小杉未醒、川島理一郎
10	新高及阿里山国立公園候補地 (台湾)	和田三造
11	太魯閣峽国立公園候補地 (台湾)	小澤秋成

典拠：『国立公園』4 卷 11 号、1932 年 11 月、39 頁。

表 5 日本国内で出品された新高山（阿里山）図（1945 以前）

	画家	作品	年	出品展覧会
1	丸山晚霞	台湾阿里山より見た中央山脈	1932	第 28 回太平洋画会展
2	藤島武二	旭光（新高山）	1935 頃	1939 年個展『日本美術年鑑』
3	藤島武二	新高山の日の出	1939	
4	高橋虎之助	阿里山の雲海	1935	第 31 回太平洋画会展
5	高橋虎之助	新高山の曙	1935	第 31 回太平洋画会展
6	高橋虎之助	阿里山の雲海	1936	第 32 回太平洋画会
7	足立源一郎	春の新高南山	1937	第 15 回春陽会展
8	足立源一郎	奇萊主連峰	1937	第 15 回春陽会展
9	足立源一郎	新高山主峰	1937	第 15 回春陽会展
10	足立源一郎	南湖大山の朝	1937	第 15 回春陽会展
11	足立源一郎	大霸尖山	1937	第 15 回春陽会展
12	足立源一郎	新高山	1937	第 15 回春陽会展
13	足立源一郎	次高山の北端	1937	第 15 回春陽会展
14	足立源一郎	春の新高山	1938	第 16 回春陽会展
15	桑重儀右衛門	阿里山の古木	1938	第 34 回太平洋画会展
16	蒲地薫	新高へ行く道	1940	第 10 回独立美術協会記念展
17	藍蔭鼎	新高の断崖	1943	第 30 回日本水彩画会展

典拠：出品展覧会だけ示したのは『近代日本アート・カタログ・コレクション』より

表 6 1933 年の趣味同人会洋画展覧会で川島理一郎の出品作と出品者

	題名	出品者
1	ニースの祭日	専売局
2	想思樹	倉岡彦助
3	仏チュイレリーの夏	
4	初夏 第北植物園	
5	べこにや	
6	台北水源地小景	
7	宮殿の中庭	本名文任
8	公園	
9	スペインの夏	藤江醇三郎
10	風景	尾崎秀真

典拠：『趣味の台湾』1933 年 12 月 1 日、16 頁。

表7 川島理一郎の李王家徳寿宮陳列記録

回数	題名	所蔵	年
1	巴里コンコルド広場の噴水	作者	1933
2	巨木	李王家	1935
3	熱河風景	茨城 初見清次郎	1936
4	熱河殊像寺本尊	作者	1937
5	瀑布	作者	1939
6	洋蘭	文部省	1940
7	聴鴻楼	作者	1941
8	温室の蘭花	東京 村井啓助	1942
9	大仏寺ラマ塔	李王家	1943
	泰国バンコック ワットポー寺院廻廊	福井 大和田保太郎	

典拠：『李王家徳寿宮陳列日本美術品図録』大塚巧芸社、第1輯（1933年）－第9輯（1943年）

表8 1917－1940年小杉放庵の満鮮、中国旅行

日程	活動
1917年1月19日－29日	朝鮮旅行。
1917年4月1日－5月11日	中国旅行。揚子江に沿って旅行し、北京、京城を經由して帰国する。
1922年10月14日－11月11日	中国旅行。京城を經由して奉天、天津、大同、北京、揚州、上海に赴く。
1924年4月24日－6月3日	中国旅行。上海、蘇杭に赴く。
1926年6月1日－17日	朝鮮旅行。慶州に赴く。
1930年5月11日－6月16日	満洲旅行。
1932年6月15日－26日	朝鮮金剛山旅行。
1935年10月5日－13日	朝鮮旅行。京城で個展を開催する。
1936年9月	満洲旅行。
1940年4月7日－30日	中国旅行。上海、南京、蘇杭に赴く。

典拠：『日記』、『支那画観』、『画人行旅』、『草画随筆 満鮮と支那』

表 9 1926—1929 年放庵と錢瘦鉄、解衣社画家などの交流

日程		活動	典拠
1926年	2月3日	「夜錢瘦鉄子来宅」	『日記』
	2月5日	「午后錢瘦鉄子来談 彼れよき支那青年なり」	『日記』
	2月7日	「夕方品川に石井林響君を錢君に伴はれて訪ふ」	『日記』
	2月9日	「錢瘦鉄 上海天馬会の連中を伴ひ来る」	『日記』
		江蘇省特派考察日本芸術教育専員王済遠、滕固などが8日に東京に着き、9日に石井柏亭、放庵を訪れる。	『申報』1926年2月23日10面
	2月14日	「夕方より都川にて錢瘦鉄君の為に祖道の宴 石林、森恒、外狩君等 日支南画展の名を 橋本君の解衣社と名づく 外狩君をマネージャーとなす 小川君を加入することなど一決す」	『日記』
	2月15日	江蘇省専員ら、正木直彦、藤島武二、石井柏亭、放庵などが外務省招宴に出席する。	『申報』1926年2月23日10面
	4月25日	解衣社展中国側が出品する古画は上海北四州路新公園西首六山花園で陳列される。	『申報』1926年4月24日増刊1面
	5月8日	「夜錢君来訪」	『日記』
	5月10日	「品川の石井君宅を訪ひ 錢君将来の新古の支那南画を見る 是のみにては解衣展の主体となすに足らぬほどの下作多し」	『日記』
	7月1日	「午后解衣展の制作」	『日記』
	7月2日	「解衣展の為に尺三に江村秋意を作る」	『日記』
	7月6日	「石井宅訪問（中略）鉄君の近作を写し 近代支那南画について鉄君の小記を求め」	『日記』
	7月11日	「十一時すぎ松屋の解衣社初日に参会す 瘦鉄子に会ふ」	『日記』
1927年	6—7月	劉海粟、王済遠来日、放庵と会う、朝日新聞で展覧会を開く。放庵はそれについて寄稿する。	「支那の青年画家」『アトリエ』4巻7号
1929年	8月17日	「錢瘦鉄氏後援何かかくつもりなりしもご来示にて心安く今度はなまけさして貰ふ候」	小川芋錢より放庵宛書簡
	9月1日	「夕方松坂屋 錢君箇展に行き」	『日記』
	10月14日	「朝蘭径錢崖来宅」	『日記』
	10月18日	「夜王済遠君の招宴」	『日記』

	10月24日	「玉良潘女史と共に東京会館の外務省招宴に赴く」	『日記』
		正木直彦、荒木十畝、斉藤佳三、梅原龍三郎らも出席する。	『十三松堂日記』 第二巻
	10月27日	「夜王済遠を東京駅に送る」	『日記』

表 10 1917 年－1930 年代放庵の中国絵画鑑賞記録

日程		活動	典拠
1917 年		「虎の門の晩翠軒に支那版の画集が大分来て居る。我々は時に行つて見て面白さうなのを買つて来るが、此の間買った中に銭叔美の画集があつた。それから友人が購めた中に金冬心の画集があつた」	「南画と吟味」『中央美術』3 巻 7 号
1922 年	2 月 19 日	「美術学校に大村西崖将来の支那の画の写真見に行く」、唐画《五星二十八宿》と、王維、燕文貴、倪瓚、現代支那画家などの作品の写真を見る。	『日記』 「豎長の絵横長の絵」、 「秋の美術期の前に」 『画人行旅』
	10 月 2 日、 4 日	北京文華殿で燕文貴、倪瓚、王蒙、沈周などの古画を見る。天津で南画家馬家桐を訪れ、所蔵の文徵明《古木高閑》と、呉歴、黄易、湯貽汾、銭杜、梅翀などの作品を見る。	『日記』 「中華伝信録」 『画人行旅』
1923 年以前		「徽宗皇帝の鳩に桃花の絵を見て」と述べる。	「鳩（創作）」『中央美術』8 巻 8 号
		「此間美術院の陳列で見た彼（徽宗）の花鳥図は好きものであつた」と述べ、モリソン文庫所蔵、伝顧愷之《女史箴図》の写真を「此間美術院の陳列で買った」。	「古支那人の言葉」 『画人行旅』
		芥川龍之介と共に金農の作品を見る。	龍之介、大正十二年七月十六日小杉未醒宛書簡
1924 年	5 月 20 日	上海で「董其昌の九百余字の帖」と「呉昌碩の十年前の蓮」を見る。	『日記』
	5 月 24 日	上海で満鉄の桜木氏宅に行きて「清湘老人（石濤）の十二頁の帖」、「沈周の十一尺五寸四尺余の大幅山水」、また梅清の	『日記』

		作品などを見る。	
		その石濤作品に関する所感を寄稿する。 また惲寿平、呉歷なども論じる。	「清朝画人の話柄」 『アトリエ』1巻9号
	5月26日	上海で「午后美術学校を訪ふ 教室を参観す 支那のフィルムを想ひ起す 甘き教授法也」、また「正金和田氏の麦拿里の宅に赴き」、所蔵王醴、文徵明、銭杜、銭穀、改琦などの作品を見る。	『日記』
	5月31日	上海で某支那人の家に行つて「画百数十幅を見せられて」と述べる。	『日記』
1925年12月23日		「本郷弥生町浅野侯邸に宋元古画の小展観を見る、国華で見覚えのある、徽宗の鶻の図が先づ目につく」。また任仁発の馬図、子庭祖柏の石菖図、松田筆の木鼠図などを見る。その所感を寄稿する。	「宋元の古画展」 『アトリエ』3巻1号
		「浅野家の所蔵、水仙に鶻の図は、徽宗皇帝の御製の中でも傑作だと思われる」	「芸術皇帝（下）」 『アトリエ』3巻3号
1925年以前		「閻立本の絵の写真を友人の家で見た事がある」	「画師閻立本」 『アトリエ』2巻4号
		自ら蔵書の中から画家八大山人、蔣鐵琴、冒襄などの作品を論じた。	「支那の略画」 『アトリエ』3巻1号
1926年	5月24日	「美術学校へ元画見に行く 黄鶴山樵（王蒙）の一点殊によろし」	『日記』
	7月4日	「弥生町浅野邸 宋元の古画を見る 舜挙（銭選）の貴妃 牧溪の鳩」	『日記』
		「過日、本郷浅野侯邸での展観、銭舜挙と伝ふる所の楊貴妃の図」	「展覧会芸術」 『アトリエ』3巻11号
1928年	11月28日	「上野に唐宋元明の展覧会を見る」	『日記』
	11月30日	「午后唐宋展を見る」「美術館のは王蒙一点大いによろし」	『日記』
		その展覧会に関する出品作と所感を寄稿する。	「唐宋元明展」 『アトリエ』6巻1号
1930年以前		「冒辟疆というふのは、明末に名ある画家で、この人の寒巖梅花の図を見たことがあるが」	「帝王像」『草画随筆』

図版

第一章から第四章までの図版は、著作権保護等の理由により掲載しない。

第一章

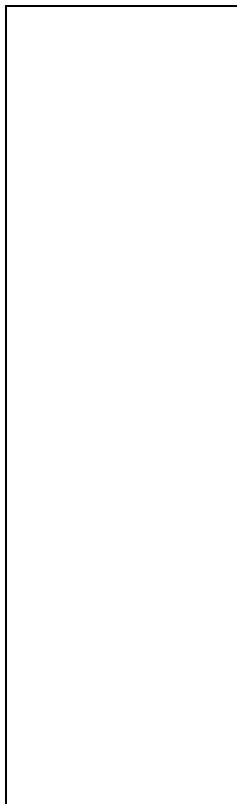


図 1-1 富田溪仙《騎馬人物圖》
1909 年頃、紙本墨画



図 1-2 富田溪仙《飲中八仙》、紙本墨画

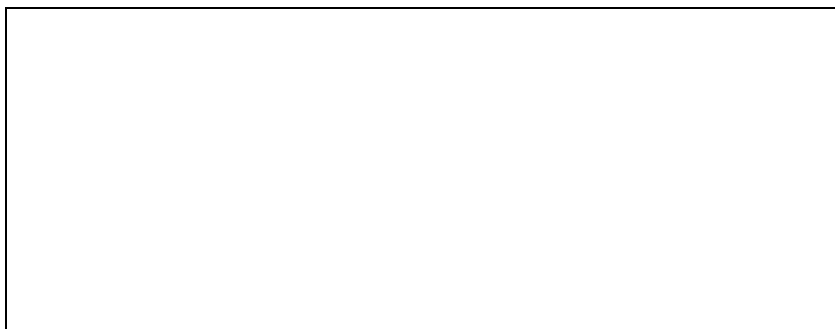


図 1-3 檜原益太《厦門》1926 年、油彩、第 7 回帝展出品作



図 1-4 檜原益太《蘇州の春》1929 年、油彩、京都大学人文科学研究所

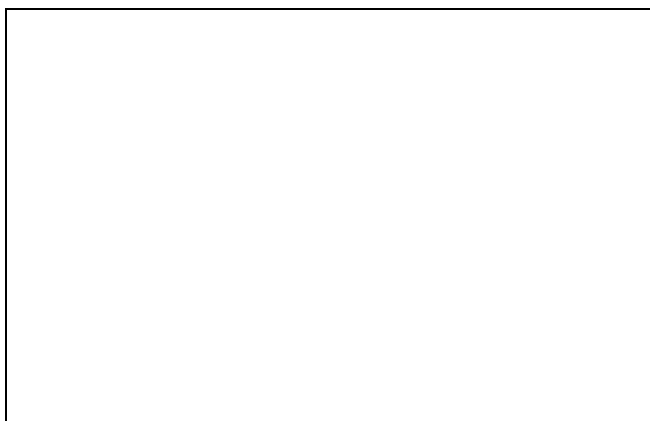


図 1-5 檜原益太《南国風景》1928 年、油彩、第 9 回帝展出品作



図 1-6 檜原益太「台南画信」『台湾日日新報』1920 年 4 月 16 日 4 面

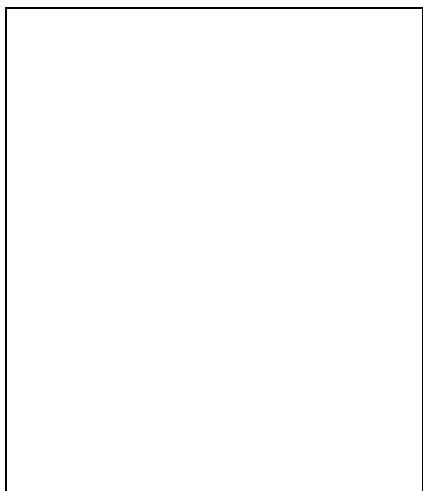


図 1-7 橋本関雪《小孤山》1938 年、紙本墨画

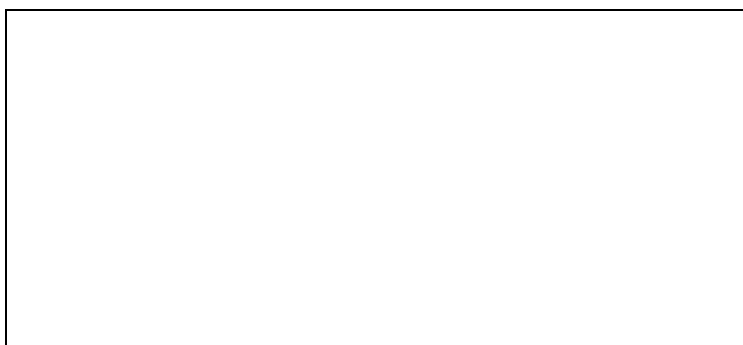


図 1-8 富田溪仙《安平港》、『南船北馬』（写生帖 2）1909 年、紙本墨画、19.5x27.5cm、個人蔵



図 1-9 川島理一郎「难民船の日支親善」1939 年

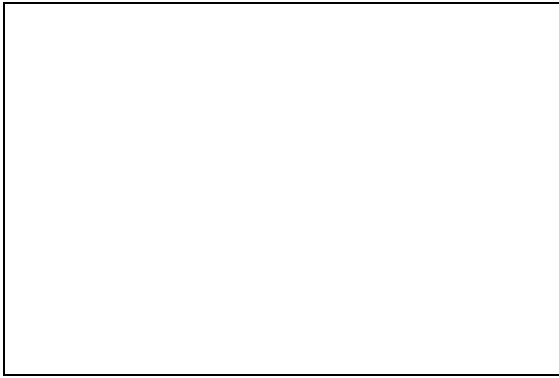


图 1-10 石川寅治《高雄港》1922 年、油彩、第 4 回帝展出品作

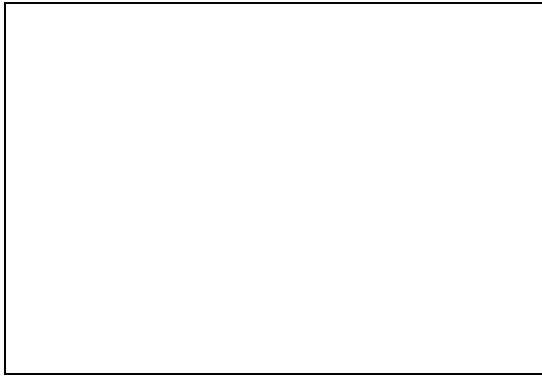


图 1-11 石川寅治と《高雄港》、『台湾日日新報』1922 年 9 月 4 日 5 版

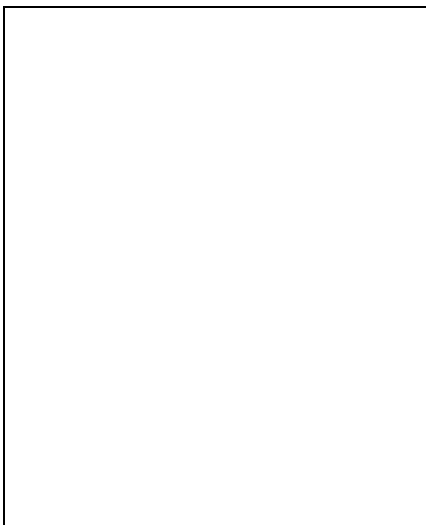


图 1-12 石川寅治《南国の船》1925 年、油彩、第 6 回帝展出品作

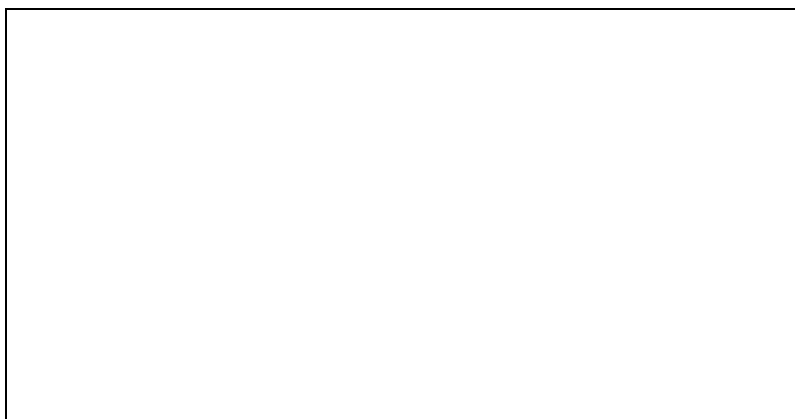


図 1-13 石川欽一郎「福州小観」『台湾日日新報』1926 年 2 月 7 日 1 面

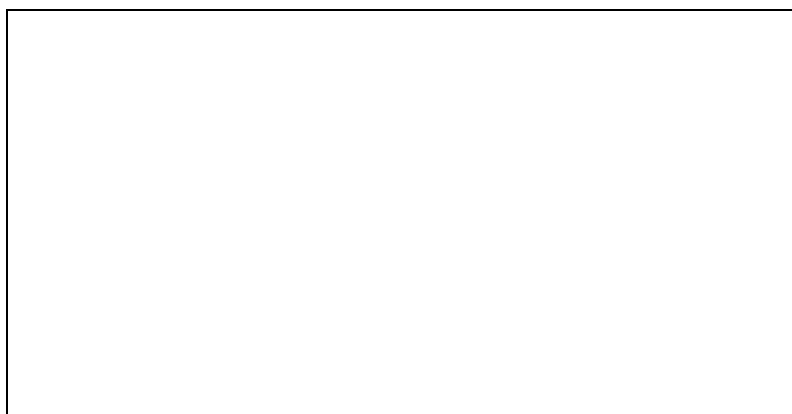


図 1-14 石川欽一郎「北京の追懷」『台湾日日新報』1926 年 4 月 13 日 1 面

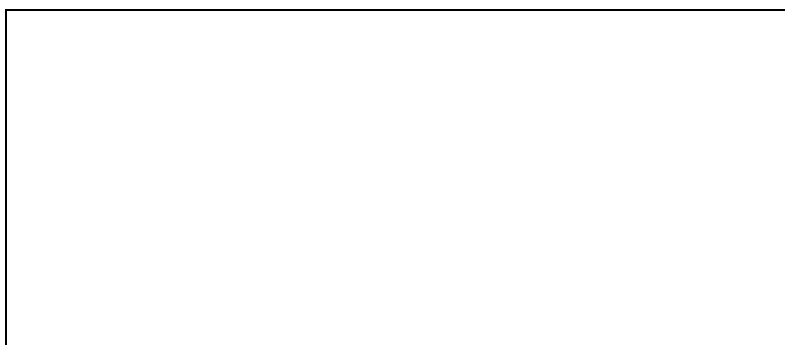


図 1-15 石川欽一郎「新竹から竹東」『台湾日日新報』1926 年 12 月 9 日 1 面

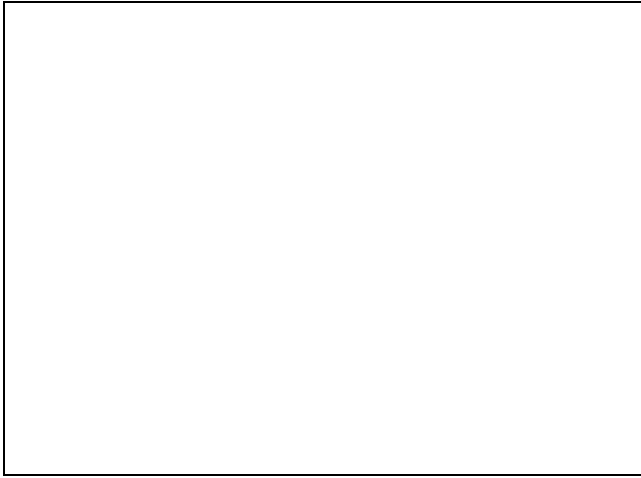


図 1-16 横山大観所持の二眼レフカメラ「ローライコード」、ドイツ、
フランケ&ハイデッケ社製

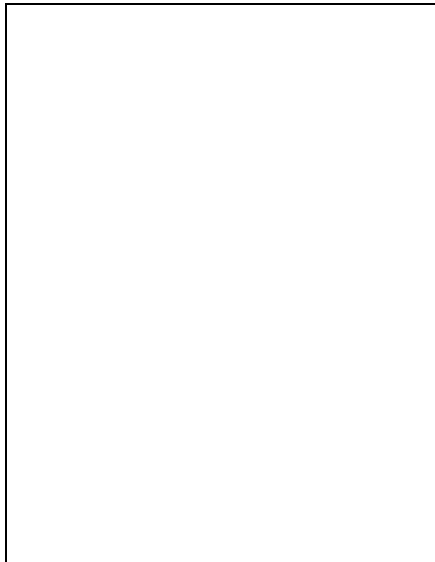


図 1-17 金森南耕《玉臺花》1913 年、
第 7 回文展出品作



図 1-18 台湾芸者写真

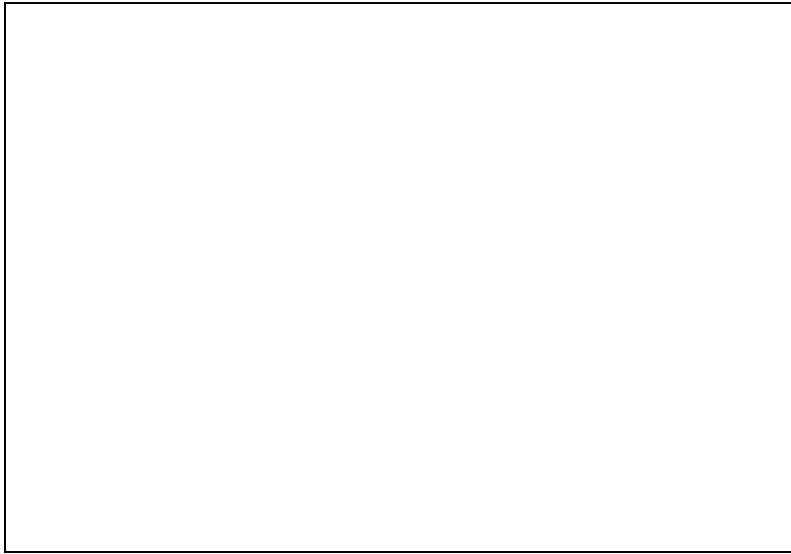


図 1-19 小早川秋聲《盲目の春》1925 年、第 6 回帝展出品作

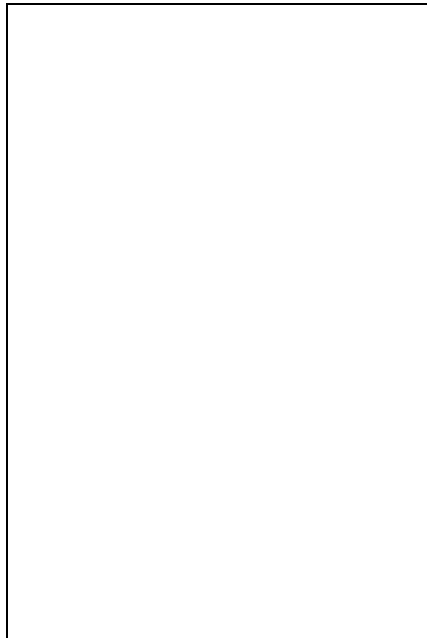


図 1-20 一眼オートグラフレックス Auto Graflex (1910-23)

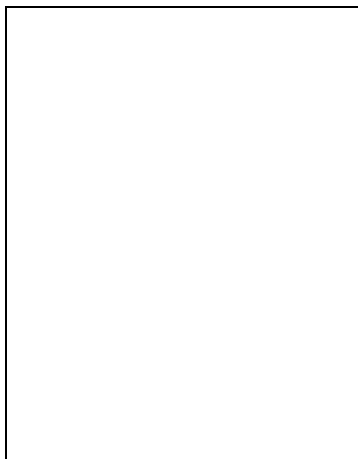


図 1-21-1

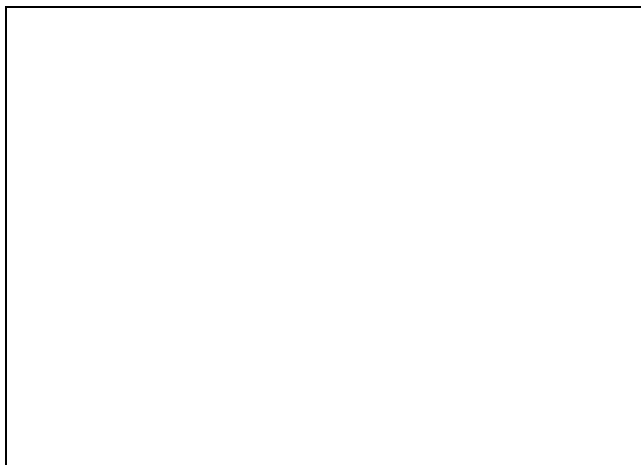


図 1-21-2



図 1-21-3

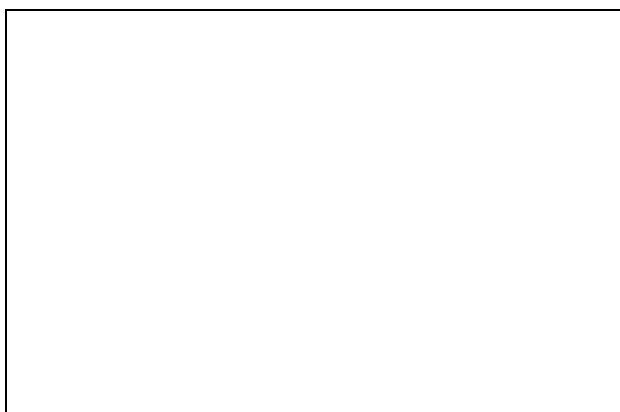


図 1-21-4

竹内栖鳳の中国旅行における写真と作品の比較

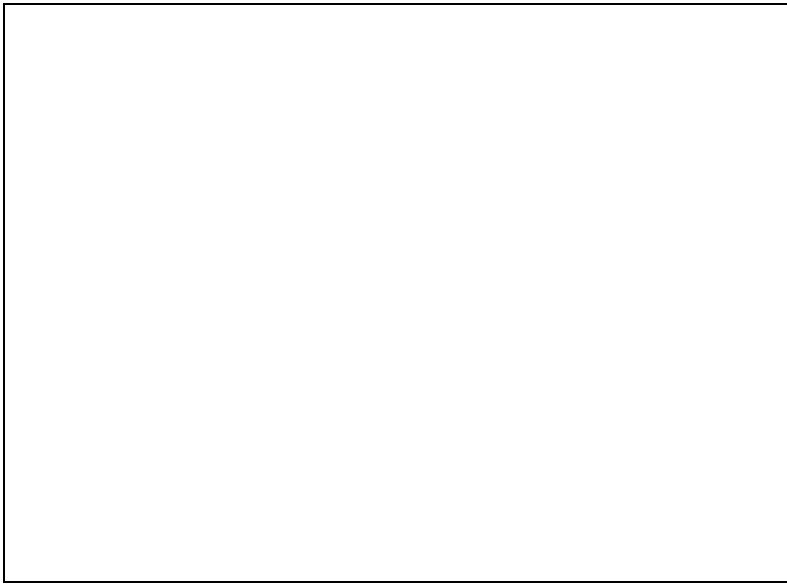


図 1-22 竹内栖鳳《南支風色》1926 年、膠彩、紙、76.4 x 84.7cm、財団法人前田育徳会蔵

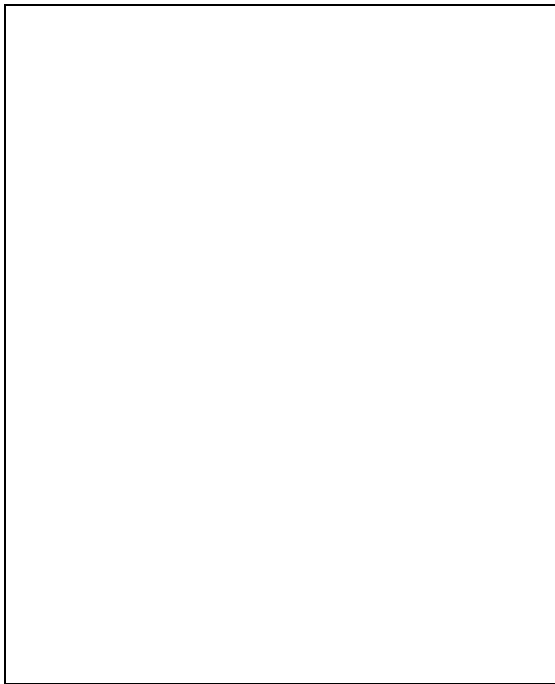


図 1-23 鹿子木孟郎《河原氏の肖像》1909 年、第 3 回文展出品作



図 1-24 東国雄《上海城外》写真、1932 年

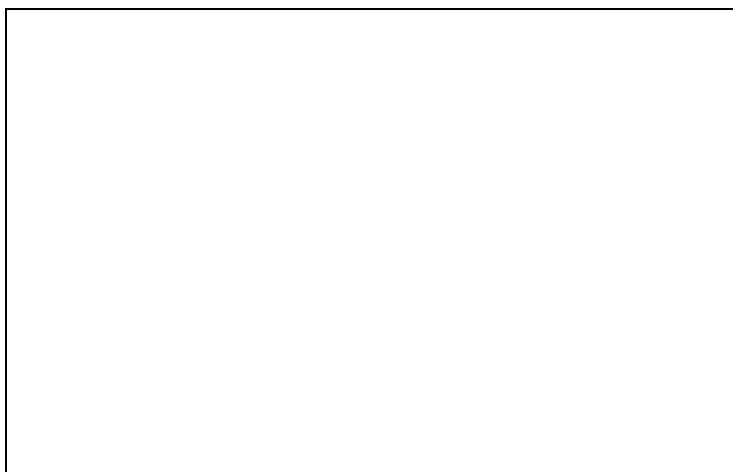


図 1-25 小場恒吉手描きの江西古墳地図、1930 年

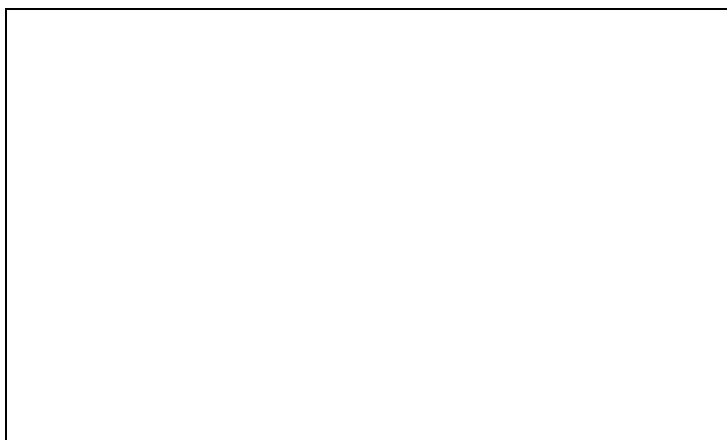


図 1-26 溝口三郎手描きの慶州地図、1926 年

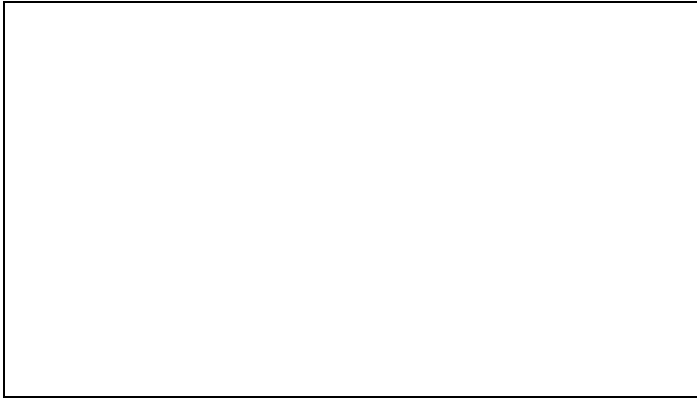


図 1-27-1 右より二人目は正木直彦、1927 年

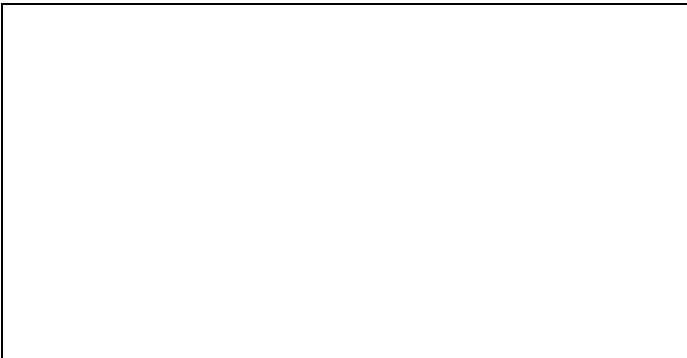


図 1-27-2 田辺孝次による写真、1929 年 7 月、73 頁



図 1-27-3 寺田春一による写真、1935 年

東京美術学校の教員と学生が撮影した慶州石窟庵の写真

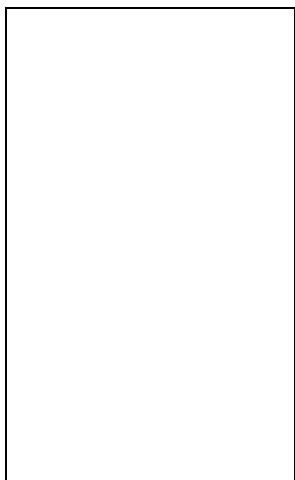


图 1—28 池上秀畝《金剛山素描》1932 年

第二章

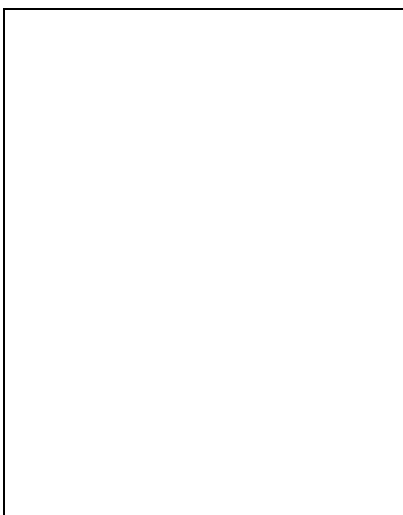


图 2—1 小室翠雲《南船北馬》1921 年、
第 3 回帝展出品作



图 2—2 小室翠雲《金山寺宝塔》、
1922 年

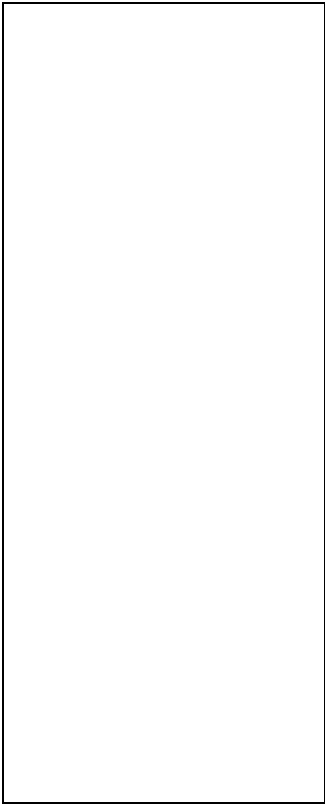


图 2-3 富田溪仙《鵜船》1912 年、紙本墨画、212.5x81.7cm、第 6 回文展出品作、
京都国立近代美術館



图 2-4 富田溪仙《台湾淡水港》、『樊籠帖』1911 年頃、絹本墨画淡彩、27.0x36.0cm、
宮城県美術館

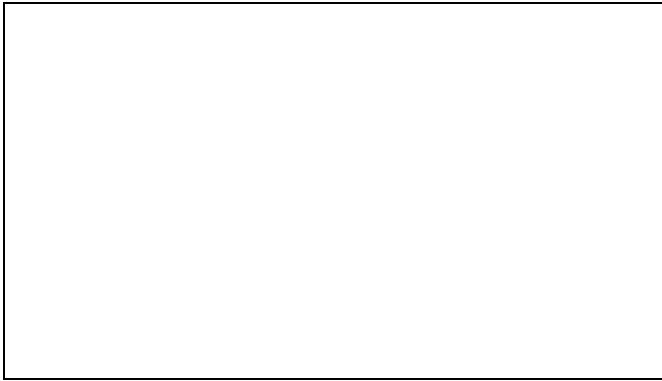


图 2—5 富田溪仙《潮州冲》、『支那山海经』1909 年、紙本墨画淡彩

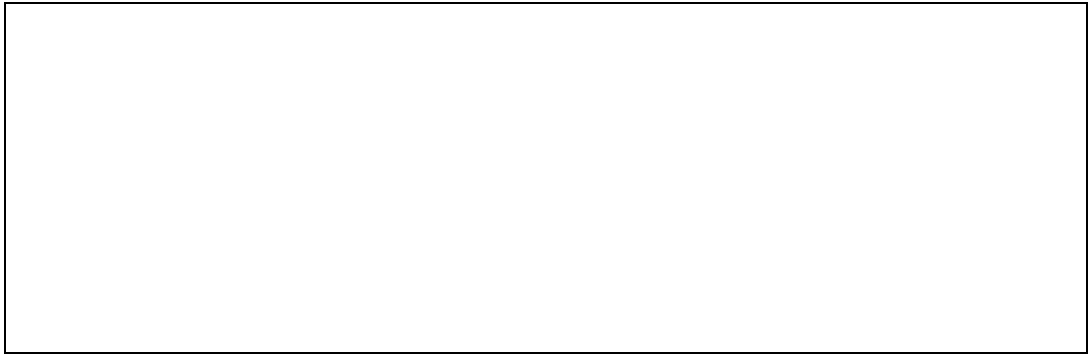


图 2—6 橋本関雪《南国》（部分）1914 年、絹本着色、六曲一双、各 208.3x373.8cm、
第 8 回文展出品作、姫路市立美術館

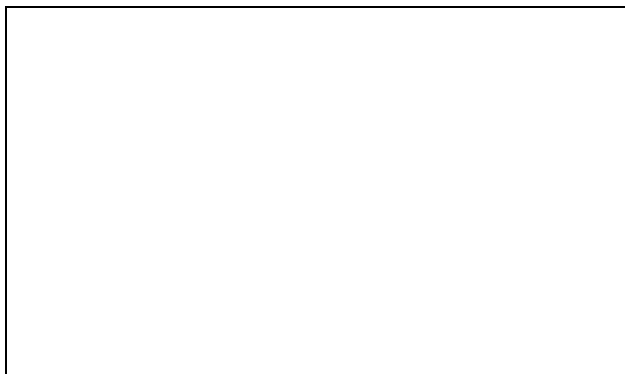


图 2—7 橋本関雪《十六浦所見》1937 年

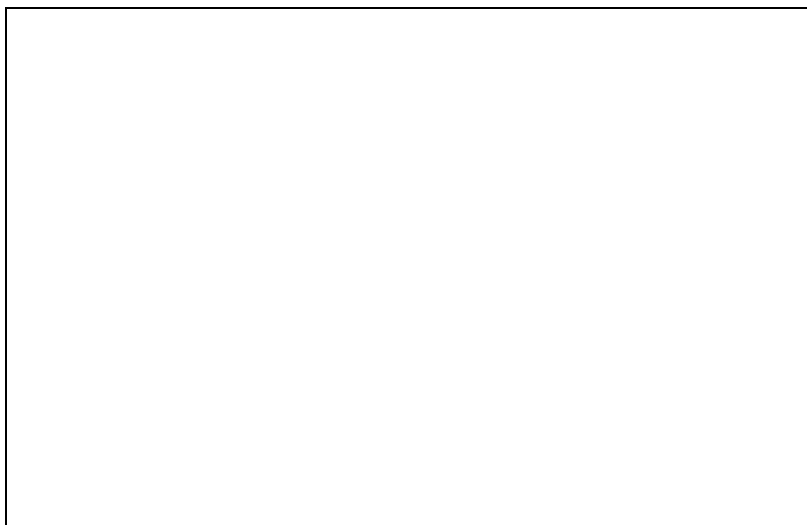


図 2-8 小杉放庵、満洲馬スケッチ

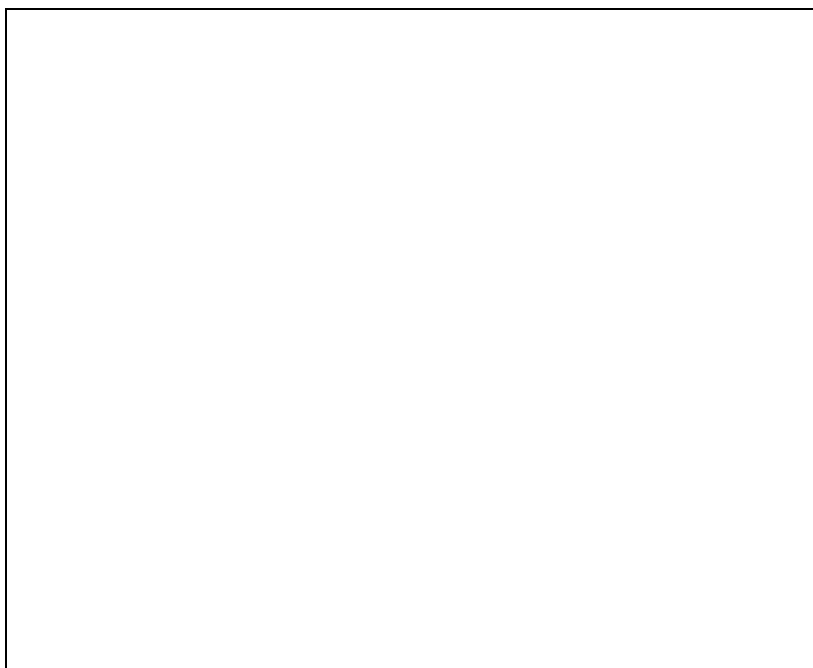


図 2-9 小杉放庵《胡馬》1931 年、紙本墨画、149.1x163.2cm、第 9 回春陽会出品作、
出光美術館

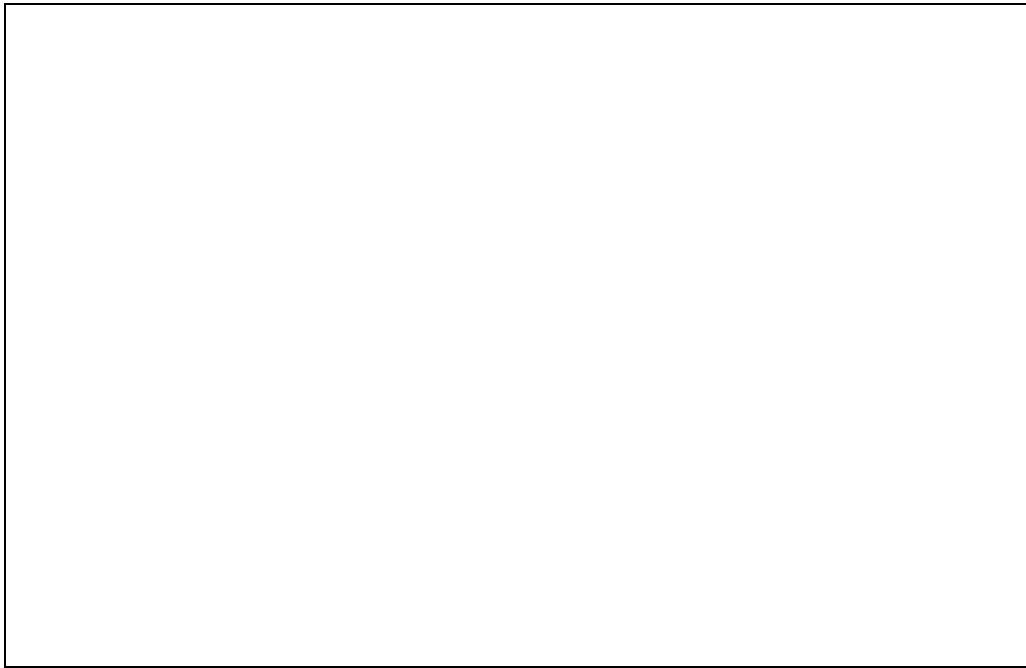


図 2-10 福田平八郎「南船北馬」スケッチ、1942 年



図 2-11 玉舎春輝《南船北馬（蘇州、濟南）》1938 年

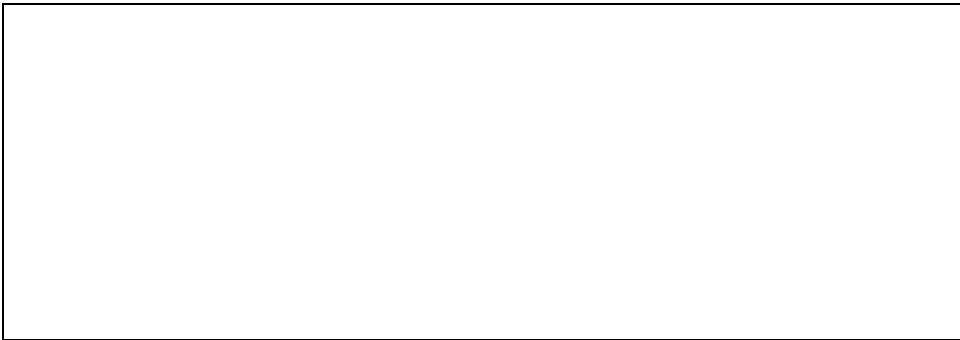


图 2—12 小室翠雲《八駿図》(部分) 1929 年、第 8 回日本南画院展出品作



图 2—13 小室翠雲《九方臯》1941 年、第 4 回新文展出品作

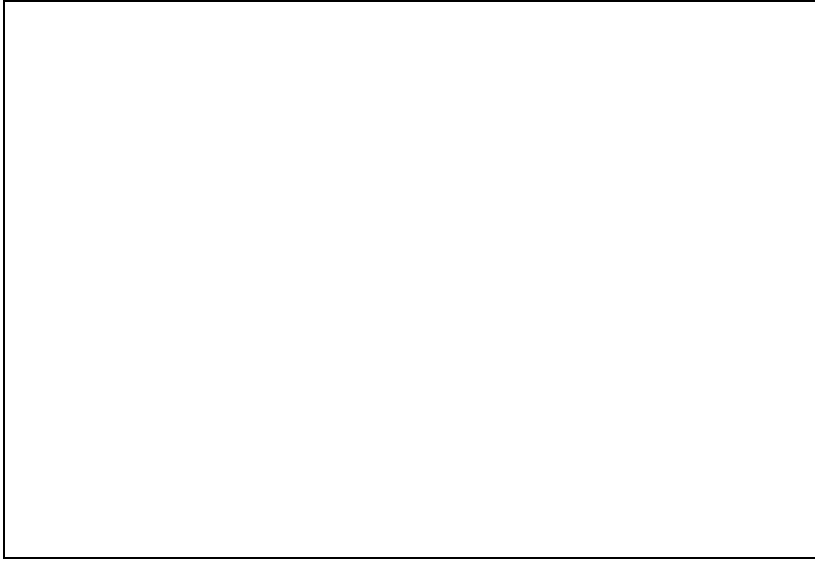


図 2-14 高島北海の中国旅行路線図、1907 年



図 2-15 高島北海《第五景 黄州下游 北岸》、1907 年

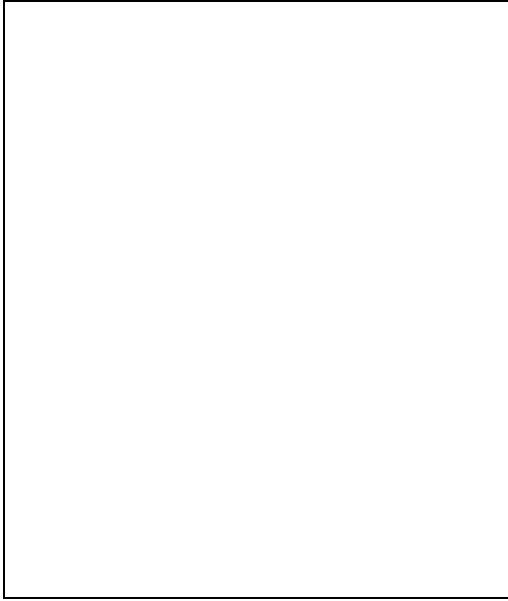


図 2-16 杭州停車場における画家三人、右二人目からは寺崎広業、横山大観、山岡米華、1910 年

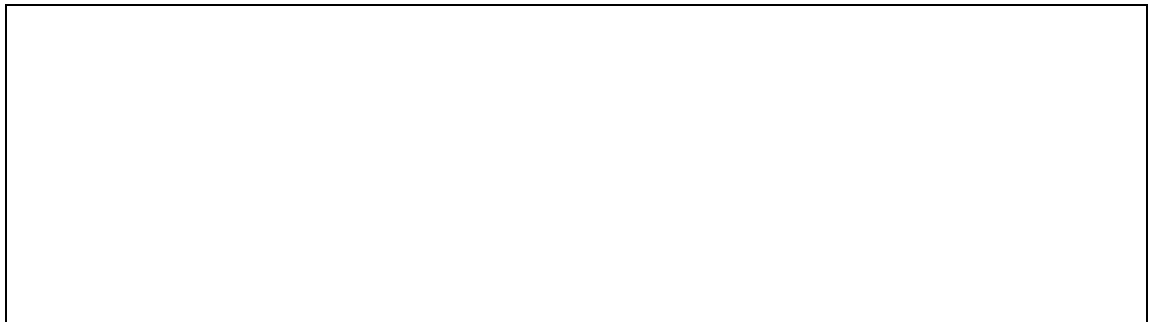


図 2-17 横山大観《楚水の巻》（部分）1910 年、紙本墨画 卷子、57.1x1429.5cm、山種美術館



図 2-18 横山大観《燕山の巻》（部分）1910 年、紙本墨画 卷子、56.8x1723.5cm、山種美術館

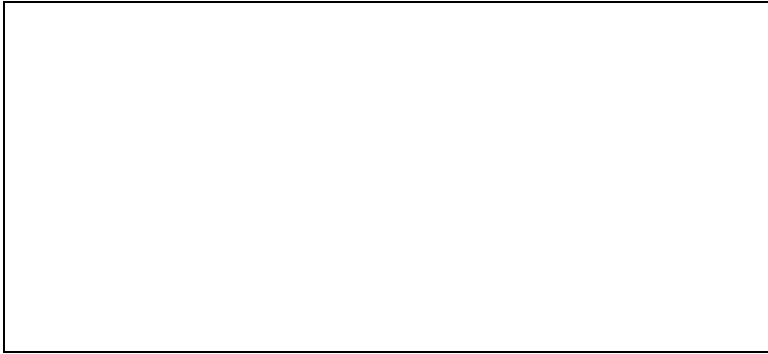


图 2-19 宅野田夫「桃源行（一）」『台湾日日新報』1921 年 2 月 8 日 4 面



图 2-20 小室翠雲《海寧觀潮》1922 年、第 4 回帝展出品作、紙本墨画淡彩、120.0x240.0cm、山種美術館



图 2-21 小室翠雲《長江万里图》1926 年、紙本墨画、39.4x60.3cm、個人藏

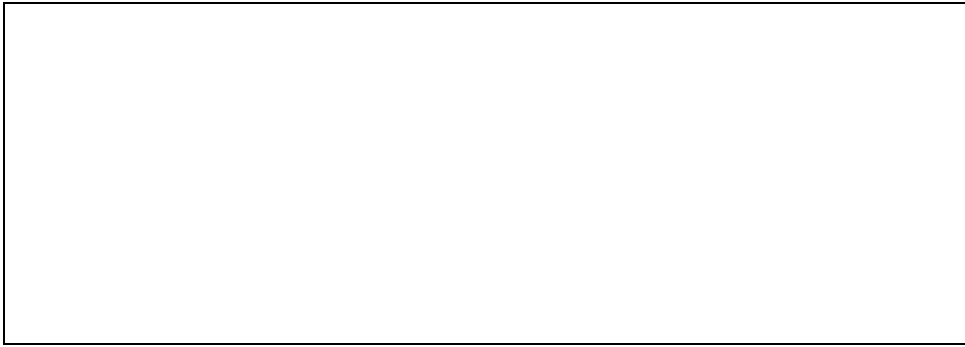


図 2-22 橋本関雪 《船》（左）、《水郷残日》（右）、1924 年

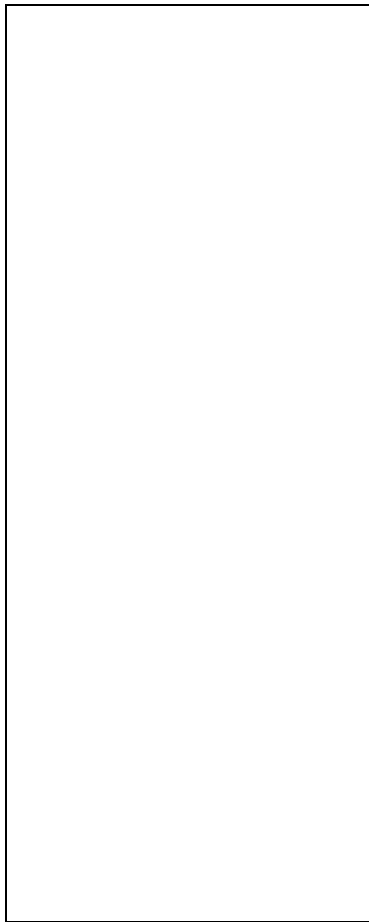


図 2-23 寺崎広業 《長城の夕》 1910 年、第 4 回文展出品作



图 2-24 前田青邨《燕山之卷》(部分) 1919 年、絹本着色 卷子、45.4x1181.1cm、
再興第 6 回院展出品作、東京国立博物館

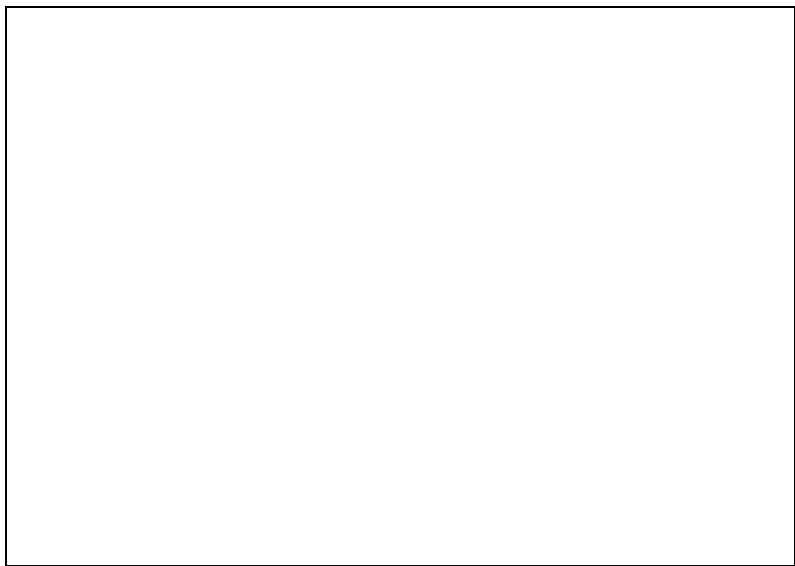


图 2-25 荒木十畝《万里長城八達嶺にて》1924 年

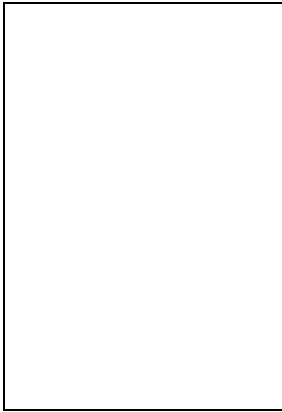


図 2-26 大同石窟（第二窟三階）での二人、左：木下奎太郎、右：木村莊八、1920 年

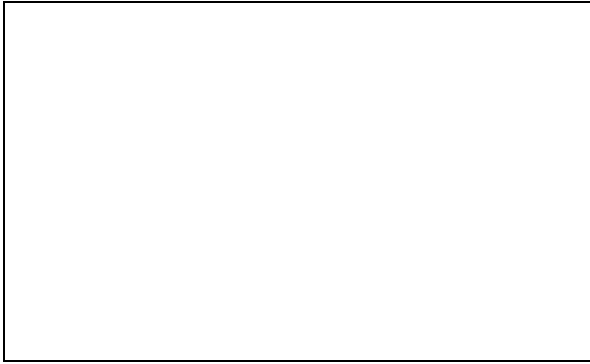


図 2-27 前田青邨《大同石仏寺写生》1938 年

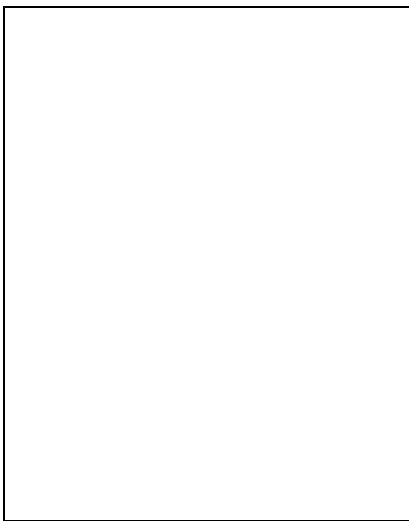


図 2-28 木下奎太郎、武英殿見学の覚え書、1920 年

第三章

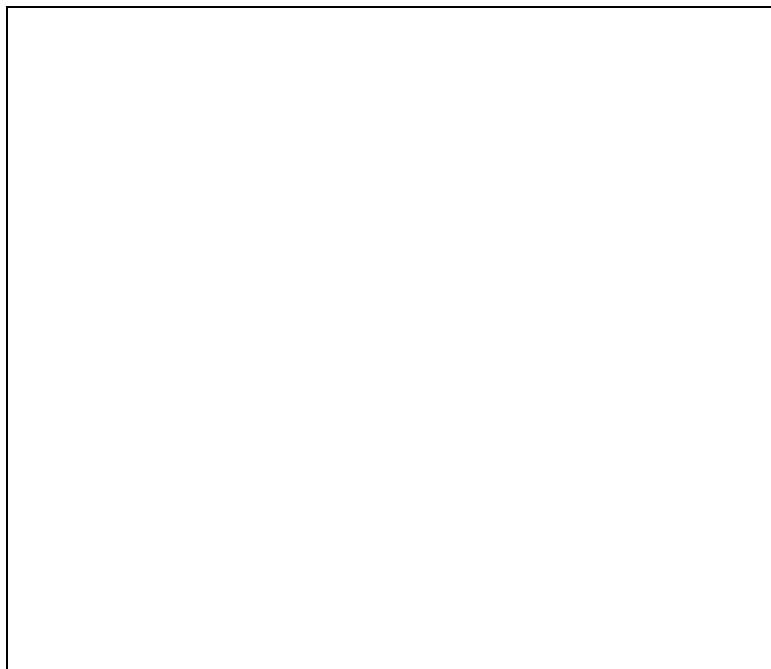


図 3-1 鄭敬《金剛山図》18 世紀、絹本水墨淡彩、28.1.x33.7cm、ソウル大学校博物館

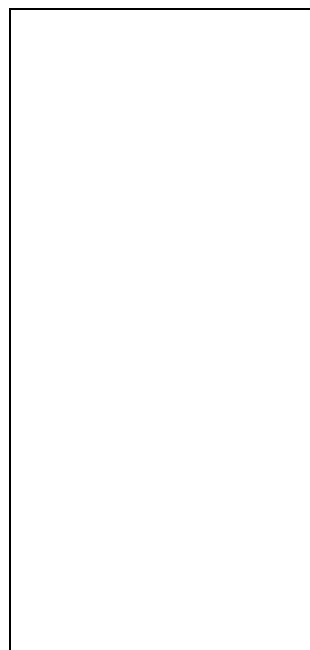


図 3-2 平福百穂《彩霞峰（朝鮮）》1917 年



図 3-3 高島北海《金剛山四

題》(部分) 1917 年、第 11 回文展出品作



図 3-4 山内多門《仙巖返照 (外金剛万物相)》(金剛五題の一) 1920 年、絹本墨画濃彩、
第 2 回帝展出品作

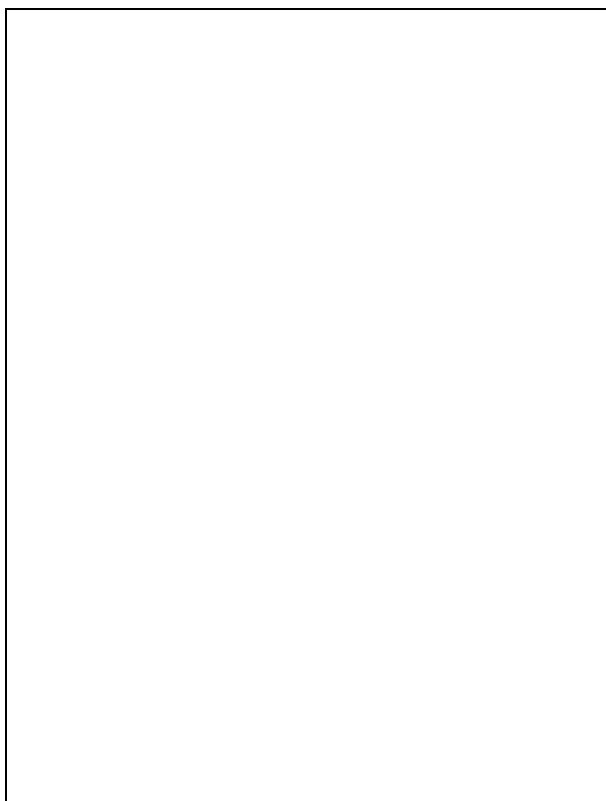


図 3-5 丸山晚霞《金剛山万物相》1917 年

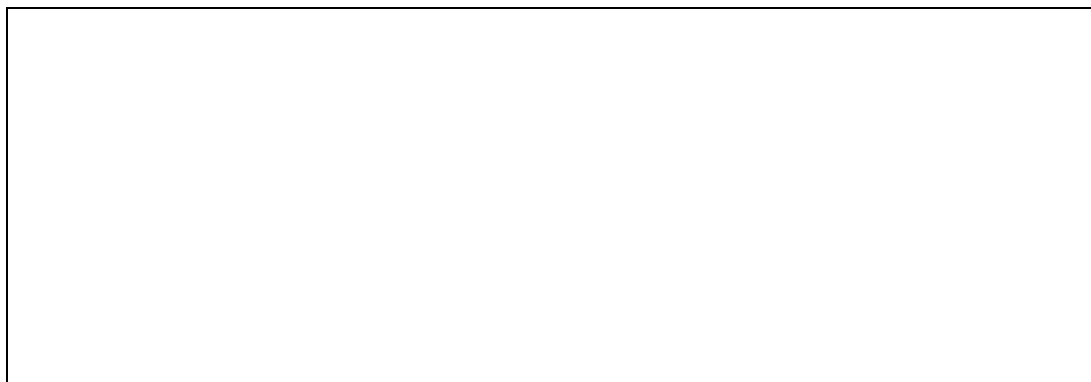


図 3-6 丸山晚霞、鳥瞰図《金剛山》の全面と一部、1923 年

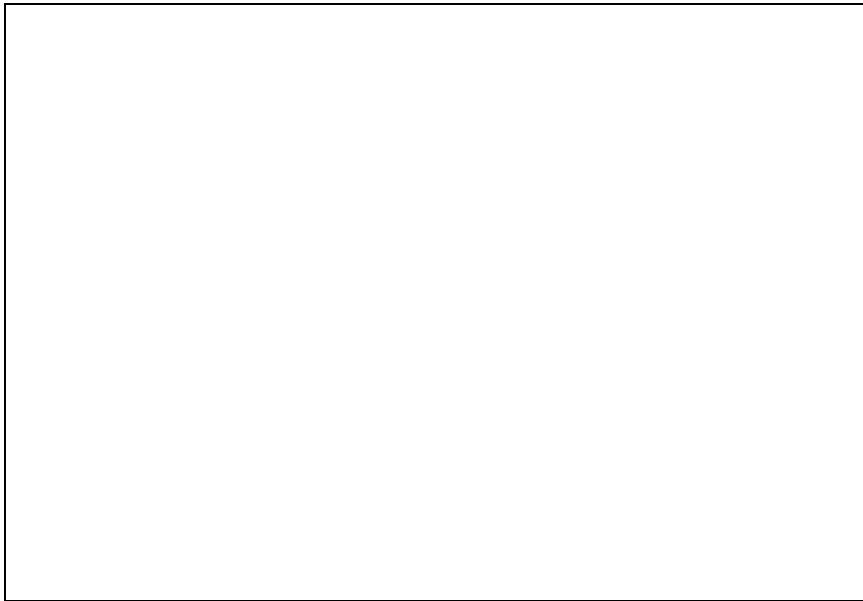


図 3-7 小杉放庵《金剛山萬瀑洞》1932 年、油彩



図 3-8 川島理一郎《金剛山の秋》1932 年、油彩



图 3—9 川島理一郎《海金剛》1929 年、油彩、足利市立美術館



图 3—10 羅蕙錫《金剛山万相亭》1932 年、第 11 回朝鮮美術展覽会出品作

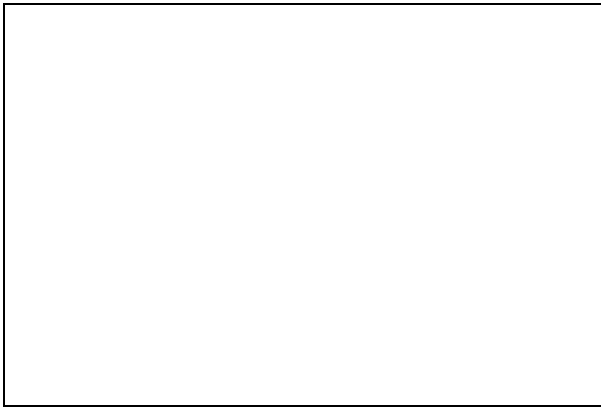


図 3-11 石川欽一郎《南投の新高山》1932 年、水彩

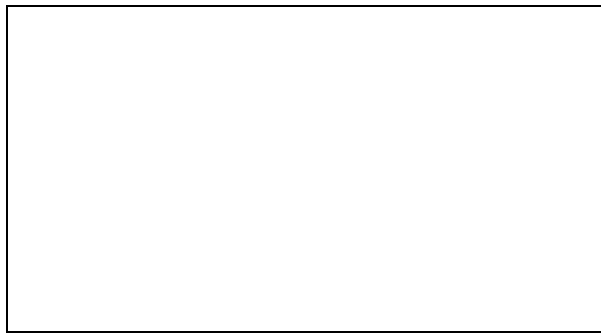


図 3-12 台湾日日新報社三階で開催された丸山晚霞の個展、1934 年 5 月



図 3-13 丸山晚霞《児玉山より見たる新高山》1934 年、水彩

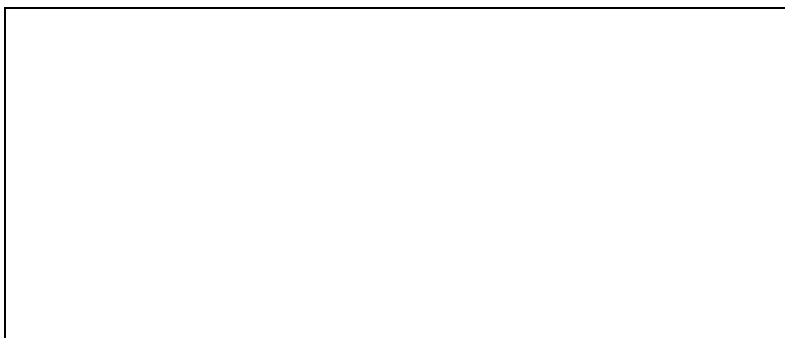


図 3-14 足立源一郎《春の新高南山》1937 年、第 15 回春陽會出品作



図 3-15 金森南耕《富士山》『台湾日日新報』1916 年 5 月 20 日 7 面

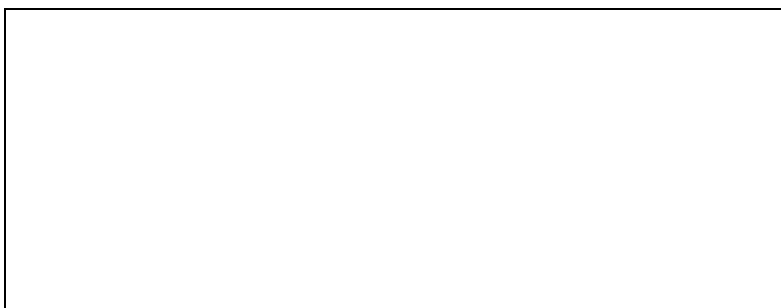


図 3-16 金森南耕《新高山全景》『台湾日日新報』1913 年 3 月 29 日 7 面



図 3-17 和田三造《阿里山の暮色》1932 年、油彩



図 3-18 小澤秋成《外太魯閣峽》1932 年、油彩

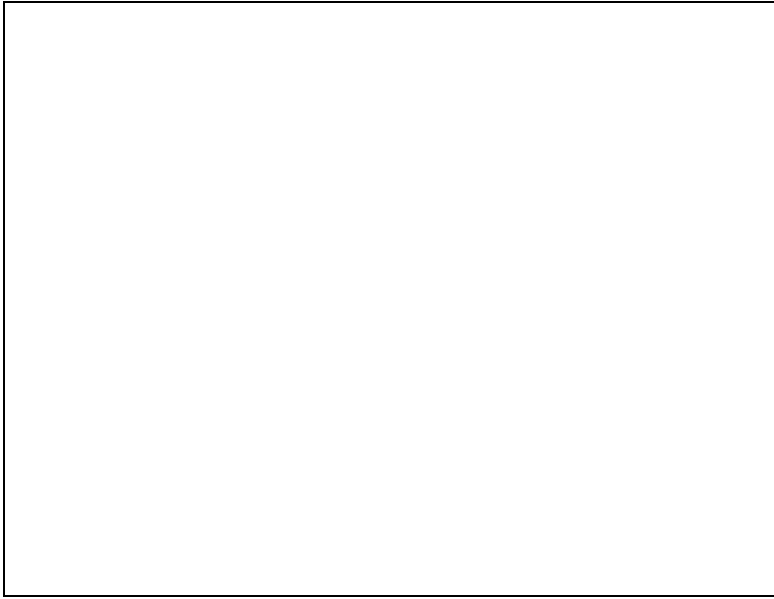


図 3-19 藤島武二《旭光（新高山）》1935 年頃、油彩カンヴァス、36.2x44.1cm、
ブリヂストン美術館

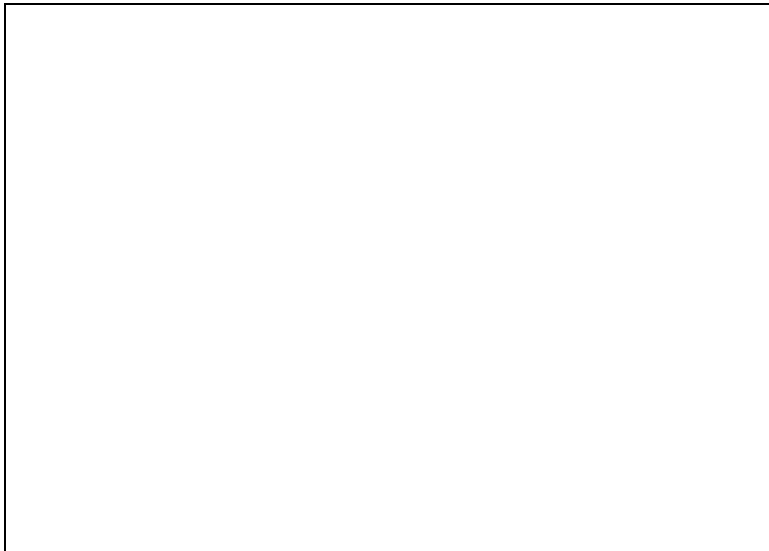


図 3-20 藤島武二《五剣山の日の出》1932 年、油彩カンヴァス、51.5x71.0cm、
石橋美術館



図 3-21 丸山晚霞《八ヶ岳》1909 年頃、水彩、67.0x101.0cm、長野県信濃美術館

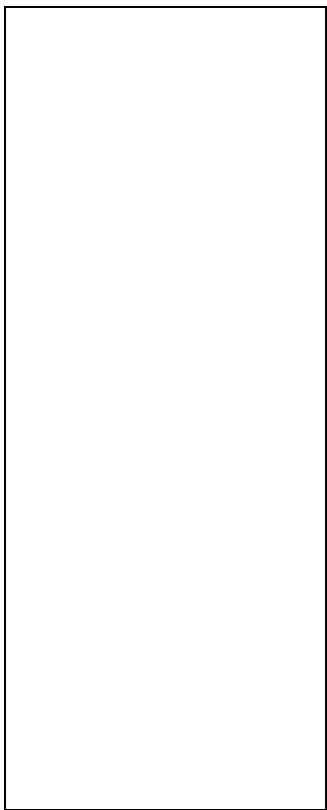


図 3-22 水田竹圃《泰山》1921 年、第 1 回日本南画院展覧会出品作



图 3-23 橋本関雪《廬山天池石壁》1938 年、紙本墨画



图 3-24 福田眉仙《廬山》1939 年 3 月

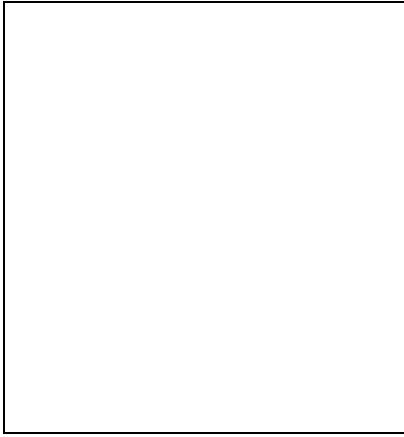


図 3-25 川端龍子、「大陸策」連作の一《朝陽來》(部分) 1937 年、第 9 回青龍社展出品作



図 3-26 川端龍子、「大陸策」連作の二《大同石窟》1938 年、第 10 回青龍社展出品作



図 3-27 川端龍子、「大陸策」連作の三《香爐峰》(部分) 1939 年、紙本著色、242.0 x 726.0cm、大田区立龍子記念館、第 11 回青龍社展出品作

第四章



図 4-1 パリ在住美術家の集合写真、1913 年 2 月 11 日、前列右から川島理一郎、小杉放庵

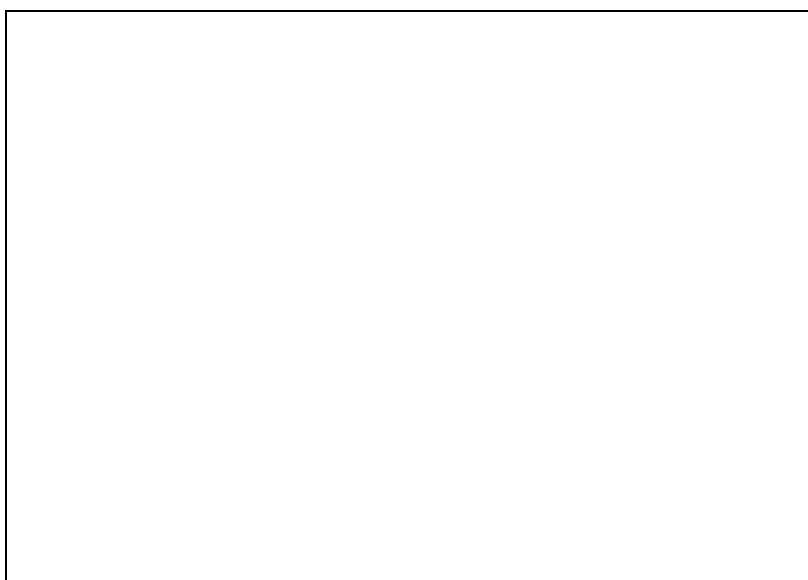


図 4-2 川島理一郎《台湾歌妓》（其の一）1933 年、油彩

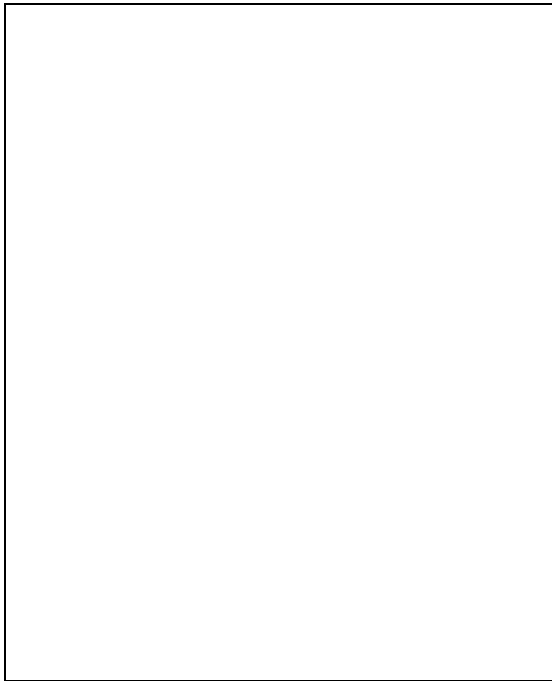


図 4-3 川島理一郎《台湾歌妓》(其の二) 1933 年、油彩

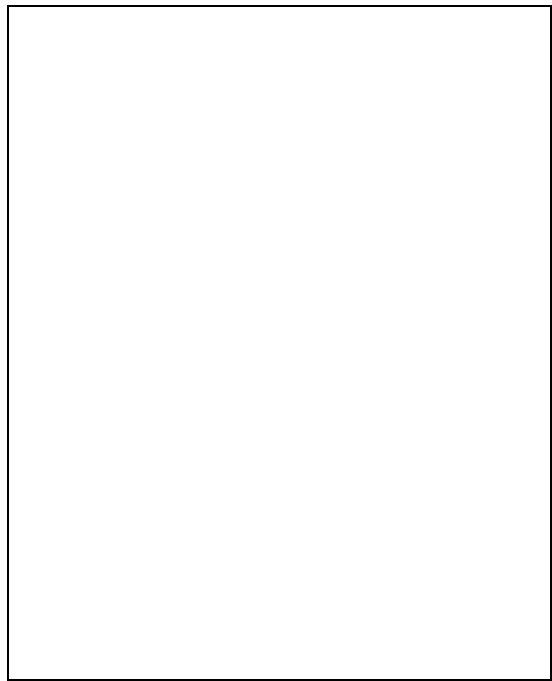


図 4-4 川島理一郎《台湾歌妓》(其の三) 1933 年、油彩



図 4-5 川島理一郎《金剛山正陽寺》1931 年、油彩

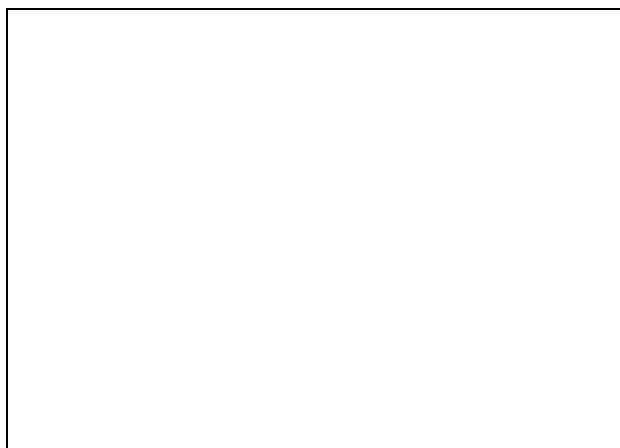


図 4-6 川島理一郎「金剛山正陽寺」
『旅人の眼』1936 年



図 4-7 川島理一郎「朝鮮の子守」
『緑の時代』1937 年



図 4-8 川島理一郎《朝鮮歌妓》（其の一）1929 年、油彩

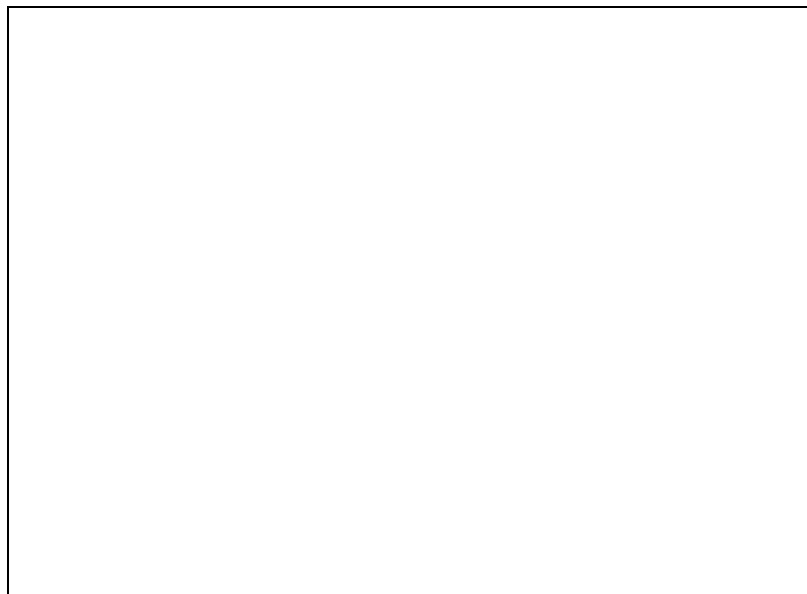


図 4-9 川島理一郎《朝鮮歌妓》（其の二）1929 年、油彩

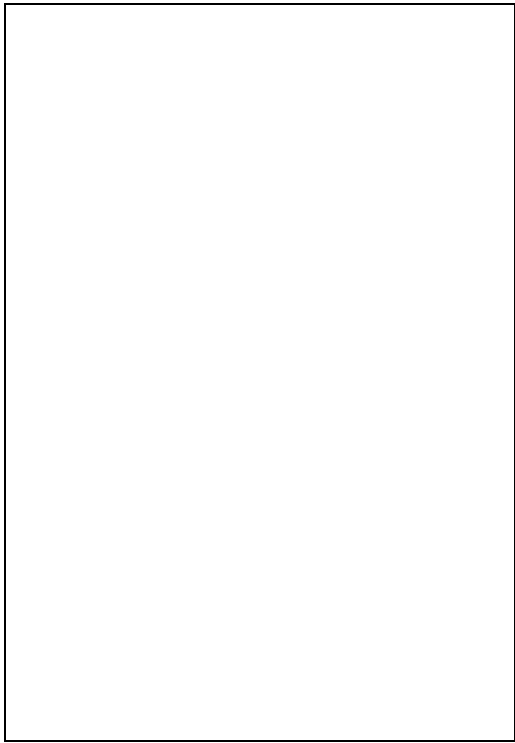


図 4-10 アンリ・マチス《午後三時の練習》1924 年

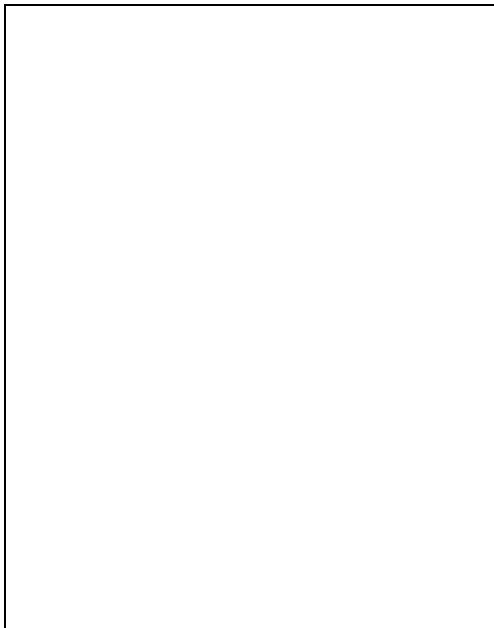


図 4-11 川島理一郎《蘇州の城内》1924 年、53x41cm、個人蔵

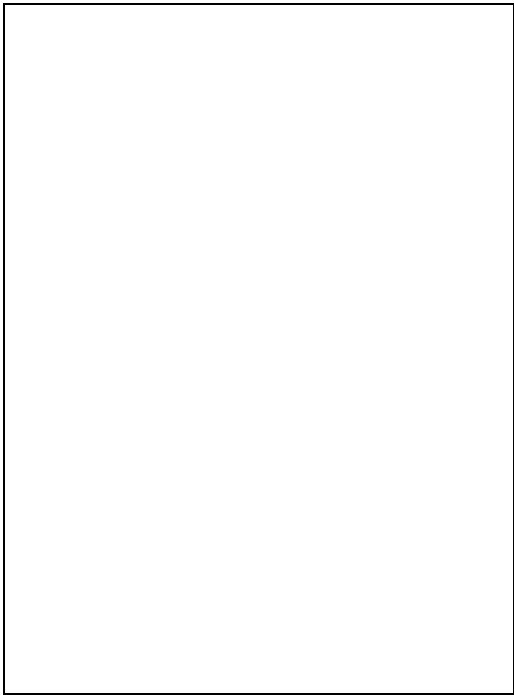


図 4-12 川島理一郎、承德旅行の挿絵、1934 年

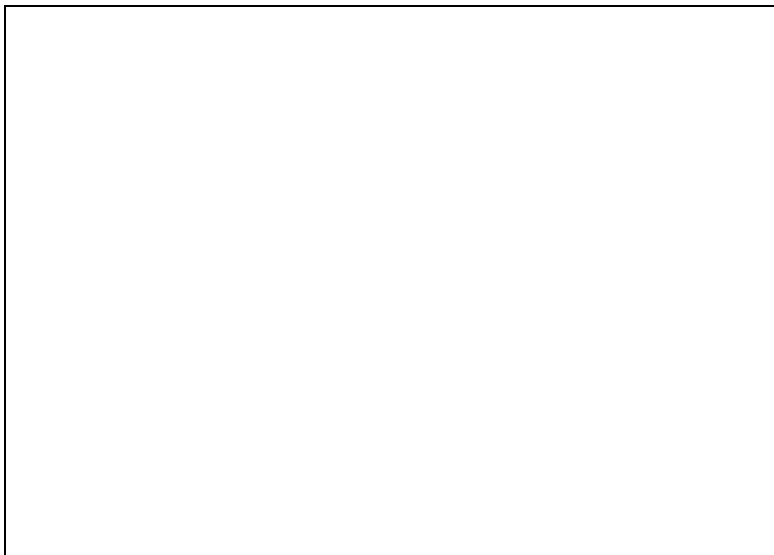


図 4-13 川島理一郎《承德大観》1934 年、99.5x116cm、足利市立美術館

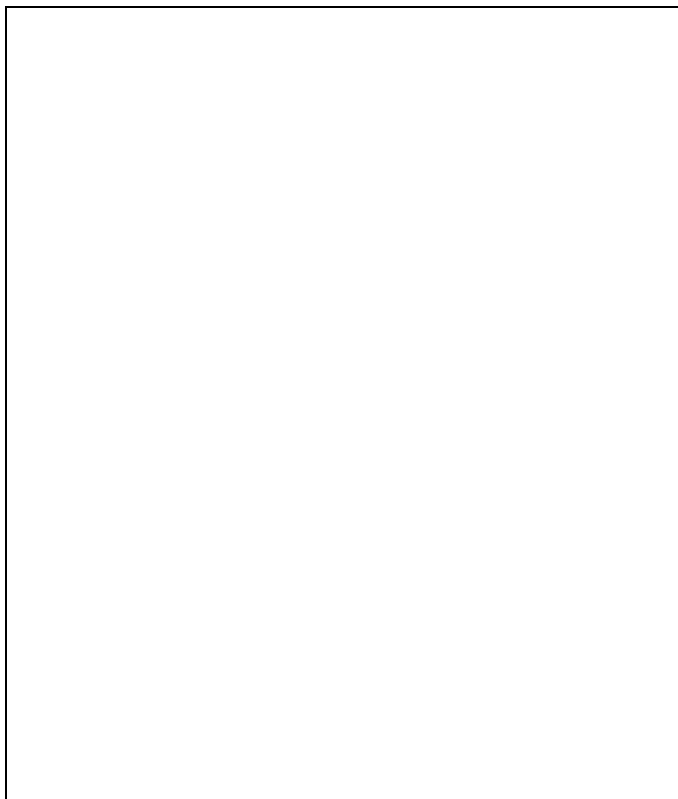


図 4-14 川島理一郎《万字廊》1939 年、60x50cm、小杉放菴記念日光美術館



図 4-15 川島理一郎《北京北海の白塔》1938 頃、48.5x59.5cm、個人蔵



図 4-16 川島理一郎「北海公園戦勝祝勝日」1938 年



図 4-17 川島理一郎《施米》1939 年、73x91cm、栃木県立美術館

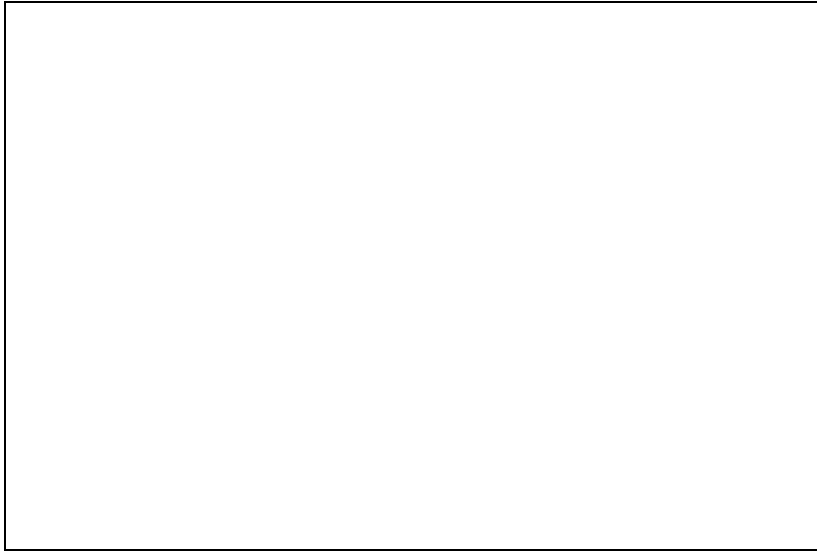


図 4-18 蛋民船内の川島理一郎（右下）、1939 年

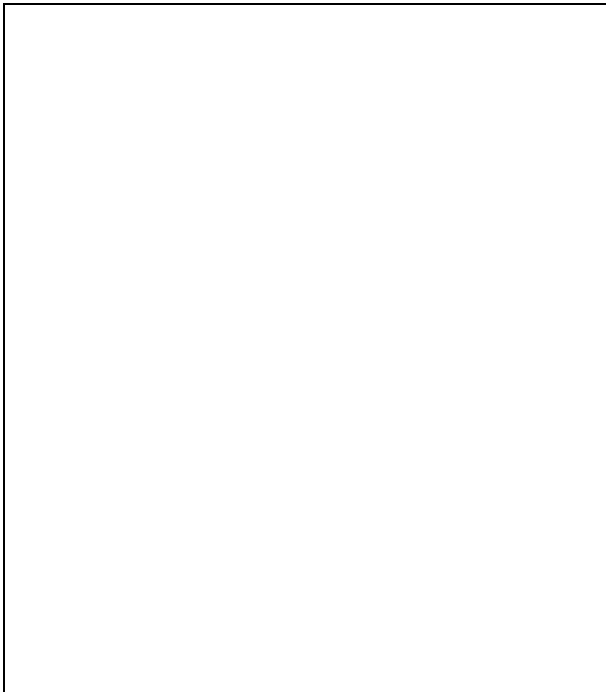


図 4-19 川島理一郎「大同石仏」1938 年

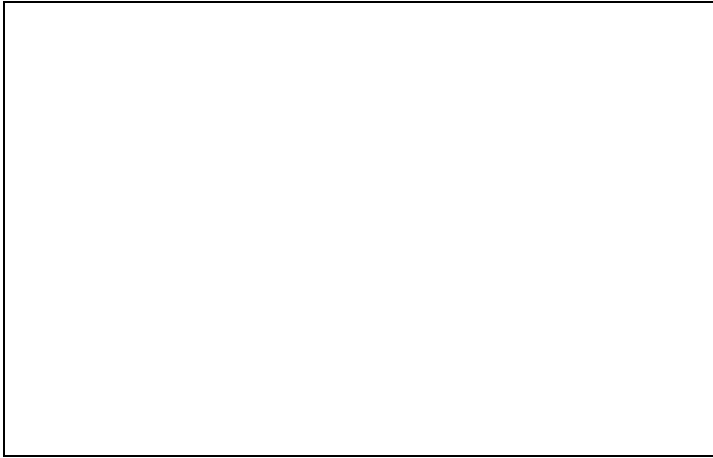


図 4-20 徳寿宮美術館委員会依頼状（1938 年）の複写、足利市立美術館

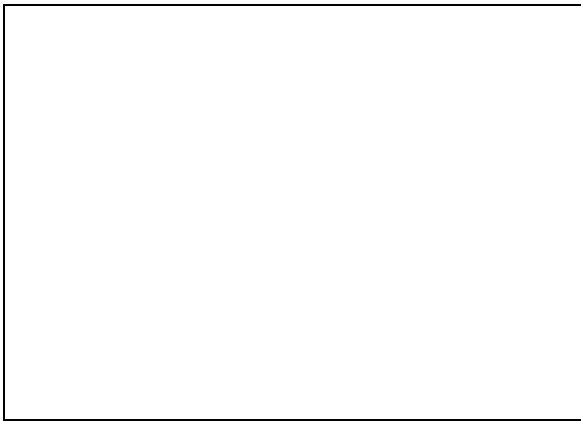


図 4-21 小杉放庵「慶州の古美術」挿絵、1926 年

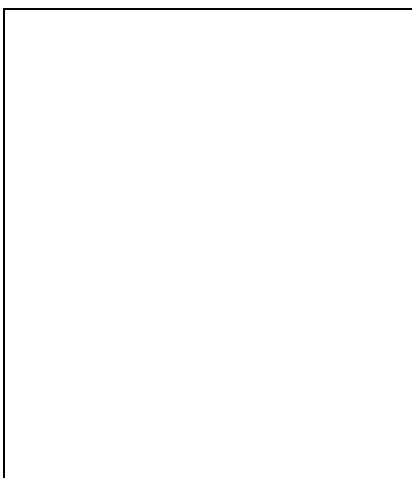


図 4-22 京城日報社来青閣で開催された個展、1935 年 10 月



図 4-23 小杉放庵《杭州西湖畔小景》1917 年、紙本墨画、23.6x35.8cm、
小杉放菴記念日光美術館



図 4-24 小杉放庵《江南河北帖》その六、1918 年

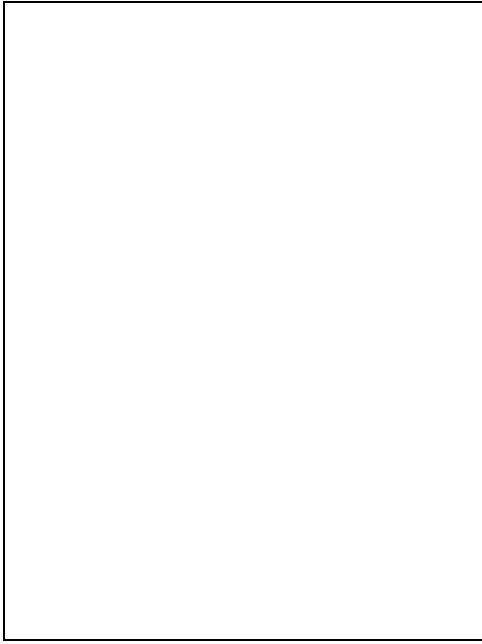


図 4-25 解衣社展会場に立てる銭瘦鉄、1926 年 7 月



図 4-26 『解衣磅礴集』 1926 年、 国立国会図書館

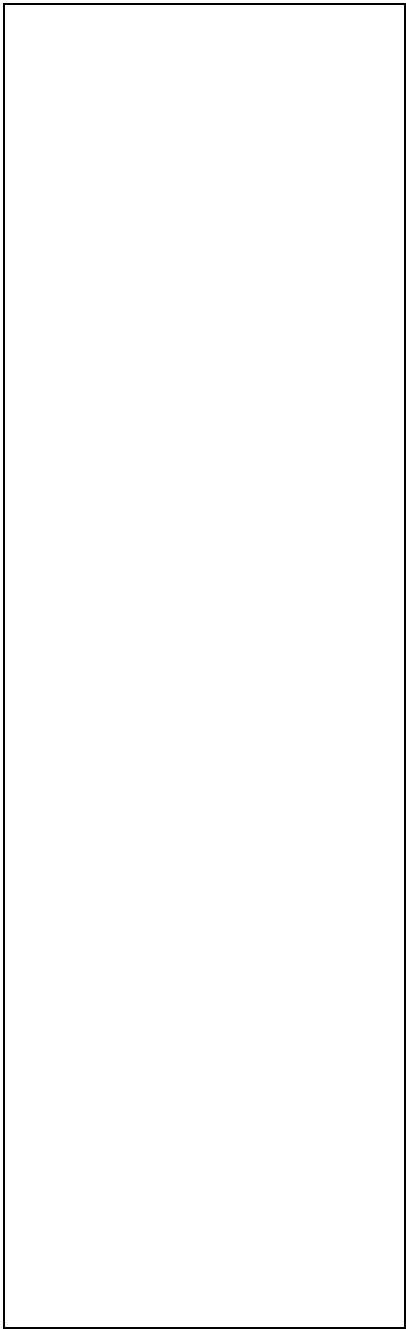


图 4-27 小杉放庵《江村秋意》1926 年、絹本淡彩、125.0x35.9cm、出光美術館



図 4-28 伝李公麟筆《五馬図巻》その五、所在不明



図 4-29 橋本関雪《看馬》1926 年

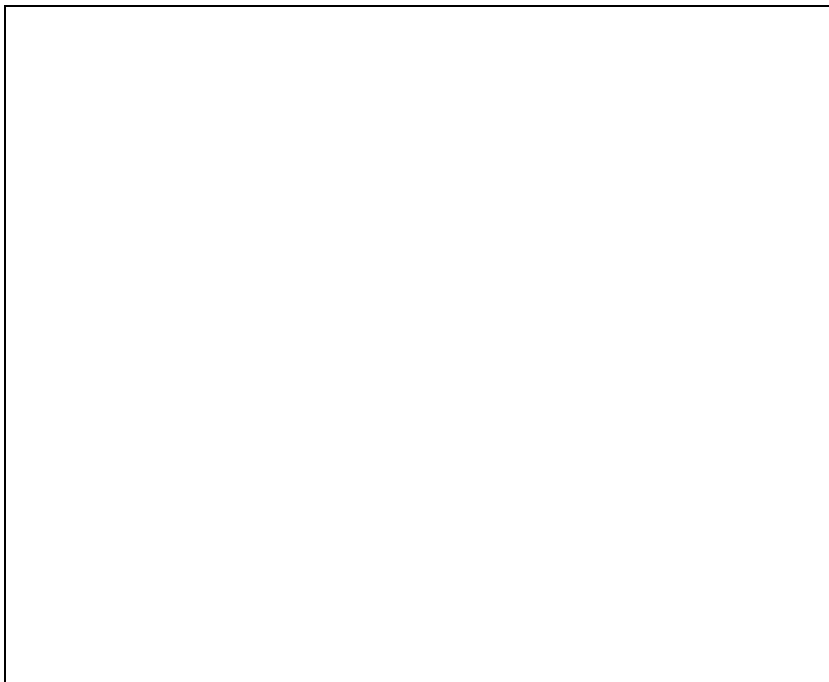


図 4-30 錢瘦鉄より放庵宛書簡、1957 年

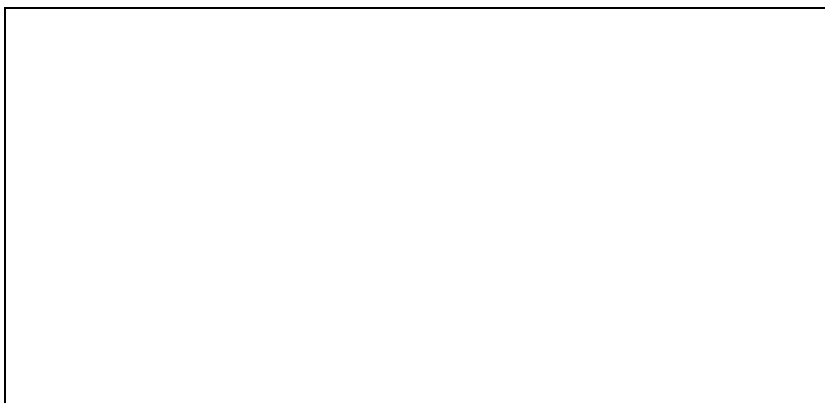


図 4-31 高芙蓉題字「解衣盤礴」、池大雅《東山清音帖》（瀟湘八景扇面帖）、紙本墨画、
20.1x52.4cm、個人蔵

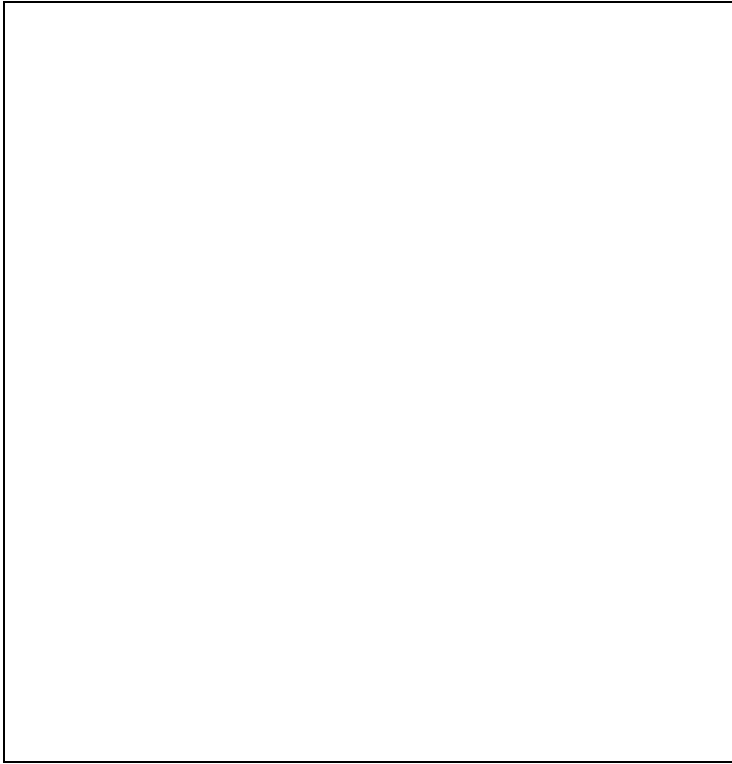


图 4—32 徽宗帝《桃鳩图》12 世纪、絹本着色、28.6x26.0cm、個人藏

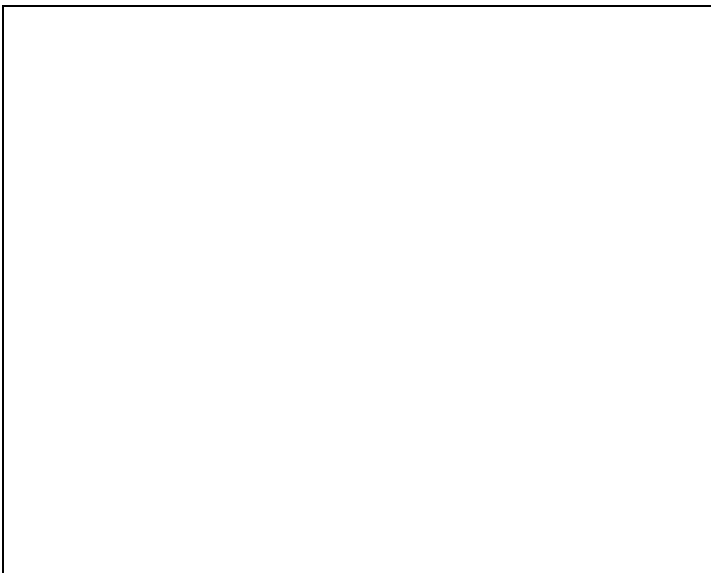


图 4—33 小杉放庵《桃花鳴鳩》1922 年

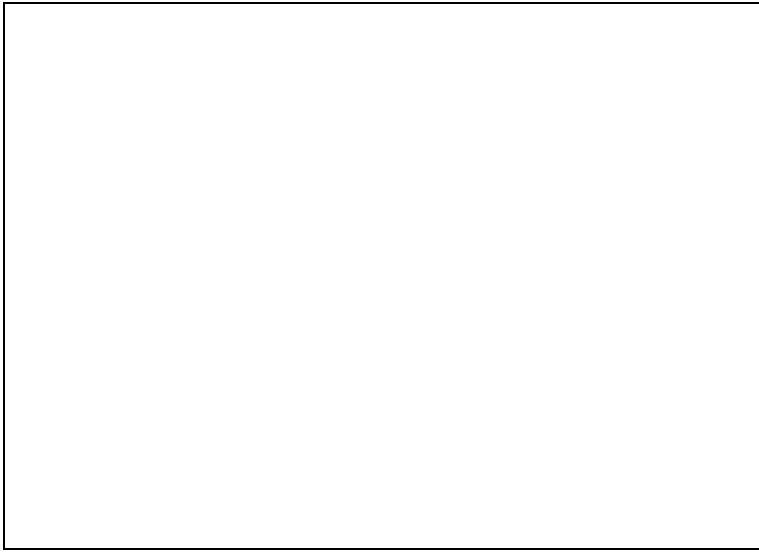


図 4-34 小杉放庵《王右丞 玉龍峽八図》、紙・コンテ、9.1x12.7cm、
小杉放菴記念日光美術館



図 4-35 伝文徴明筆《枯木高閑》



図 4-36 小杉放庵《古木高閑》1928 年

図版一覧

凡例

- ・作品は図版番号、作者名、作品名、制作年、技法・材質、寸法（cm）、所蔵者の順に示した。
- ・図版典拠は（ ）綴じとし、単行本及び図録については著者／編集者、所収文献、出版社、出版年の順とし、逐次刊行物については作者、所収文献、巻号、出版年月の順に記した。
- ・写真提供を受けた場合は、典拠に撮影者や提供者の氏名を示した。

第一章

- 図 1-1 富田溪仙《騎馬人物圖》1909 年頃、紙本墨画
(林錫慶編『東寧墨跡』東寧墨跡編纂会、1933 年)
- 図 1-2 富田溪仙《飲中八仙》、紙本墨画
(富田裕子編《溪仙遺墨集》芸艸堂、1937 年)
- 図 1-3 檜原益太《厦門》1926 年、油彩
(日展史編纂委員会編集『日展史 7 帝展編二』日展、1982 年)
- 図 1-4 檜原益太《蘇州の春》1929 年、油彩、京都大学人文科学研究所
(顔娟英氏写真提供)
- 図 1-5 檜原益太《南国風景》1928 年、油彩
(日展史編纂委員会編集『日展史 8 帝展編三』日展、1982 年)
- 図 1-6 檜原益太「台南画信」1920 年
(『台湾日日新報』1920 年 4 月 16 日 4 面)
- 図 1-7 橋本閑雪《小孤山》1938 年、紙本墨画
(橋本閑雪『支那山水随縁 絵と文』文友堂書店、1940 年)
- 図 1-8 富田溪仙《安平港》、『南船北馬』(写生帖 2) 1909 年、紙本墨画、19.5x27.5cm、個人蔵
(福岡市美術館 [ほか] 編集『富田溪仙展：生誕一三〇年記念』茨城県近代美術館、2009 年)
- 図 1-9 川島理一郎「蛋民船の日支親善」1939 年
(川島理一郎『北支と南支の貌』龍星閣、1940 年)
- 図 1-10 石川寅治《高雄港》1922 年、油彩
(日展史編纂委員会編集『日展史 6 帝展編一』日展、1982 年)
- 図 1-11 石川寅治と《高雄港》1922 年
(『台湾日日新報』1922 年 9 月 4 日 5 面)
- 図 1-12 石川寅治《南国の船》1925 年、油彩
(日展史編纂委員会編集『日展史 7 帝展編二』日展、1982 年)
- 図 1-13 石川欽一郎「福州小観」1926 年
(『台湾日日新報』1926 年 2 月 7 日 1 面)
- 図 1-14 石川欽一郎「北京の追懷」1926 年
(『台湾日日新報』1926 年 4 月 13 日 1 面)
- 図 1-15 石川欽一郎「新竹から竹東」1926 年
(『台湾日日新報』1926 年 12 月 9 日 1 面)
- 図 1-16 横山大観所持の二眼カメラレフカメラ「ローライコード」
(国立新美術館 [ほか] 編集『没後 50 年 横山大観—新たなる伝説へ』朝日新聞社、2008

年)

図 1-17 金森南耕《玉臺花》1913 年、絹本着色

(文部省編纂『文部省第七回美術展覧会図録 日本画之部』審美書院、1913 年)

図 1-18 台湾芸者写真

(台湾日日新報社編『共進会紀念台湾写真帖』台湾日日新報社、1916 年)

図 1-19 小早川秋聲《盲目の春》1925 年、絹本着色

(日展史編纂委員会編集『日展史 7 帝展編二』日展、1982 年)

図 1-20 一眼オートグラフレックス Auto Graflex (1910-23)

(鈴木八郎『カメラ文化史』東京書房社、1974)

図 1-21-1、2、3、4 橋本閑雪の中国旅行における写真と作品の比較

(豊田市美術館編集『近代の東アジアイメージ—日本近代美術はどうアジアを描いてきたか』豊田市美術館、2009 年)

図 1-22 竹内栖鳳《南支風色》1926 年

(豊田市美術館編『近代の東アジアイメージ—日本近代美術はどうアジアを描いてきたか』豊田市美術館、2009 年)

図 1-23 鹿子木孟郎《河原氏の肖像》1909 年、第 3 回文展出品作

(日展史編纂委員会編集『日展史 1 文展編一』日展、1980 年)

図 1-24 東国雄《上海城外》写真、1932 年

(東国雄「写真部記事」『校友会月報』31 巻 6 号、1932 年 12 月)

図 1-25 小場恒吉手描きの江西古墳地図、1930 年

(小場恒吉「再び江西古墳壁画摸写に就いて」『校友会月報』29 巻 8 号、1931 年 3 月)

図 1-26 溝口三郎手描きの慶州地図

(溝口三郎「朝鮮古美術巡り」『校友会月報』25 巻 4 号、1926 年 9 月)

東京美術学校の教員と学生が撮影した慶州石窟庵の写真：

図 1-27-1 正木直彦など、1927 年

(正木直彦『十三松堂日記』2 巻、中央公論美術出版、1966)

図 1-27-2 田辺孝次による写真、1929 年

(田辺孝次「朝鮮古美術行脚記」『校友会月報』28 巻 3 号、1929 年 7 月)

図 1-27-3 寺田春一による写真、1935 年

(寺田春一「満鮮旅行報告 (二)」『校友会会報』4 号、1935 年 2 月)

図 1-28 池上秀畝《金剛山素描》

(『美之国』8 巻 7 号、1932 年 7 月)

第二章

図 2-1 小室翠雲《南船北馬》1921 年

(日展史編纂委員会編集『日展史 6 帝展編一』日展、1982 年)

図 2-2 小室翠雲《金山寺宝塔》1922 年

(東村日出男編『南船北馬冊』帝国美術協会、1922 年)

図 2-3 富田溪仙《鵜船》1912 年、紙本墨画、212.5x81.7cm、京都国立近代美術館

(福岡市美術館 [ほか] 編集『富田溪仙展：生誕一三〇年記念』茨城県近代美術館、2009 年)

図 2-4 富田溪仙《台湾淡水港》、『樊籠帖』1911 年頃、絹本墨画淡彩、27.0x36.0cm、宮城県美術館

(福岡市美術館 [ほか] 編集『富田溪仙展：生誕一三〇年記念』茨城県近代美術館、2009 年)

図 2-5 富田溪仙《潮州沖》、『支那山海経』1909 年、紙本墨画淡彩

(富田裕子編《溪仙遺墨集》芸艸堂、1937 年)

図 2-6 橋本関雪《南国》(部分) 1914 年、絹本着色、六曲一双、各 208.3x373.8cm、姫路市立美術館

(兵庫県立美術館 [ほか] 編集『生誕一三〇年 橋本関雪展』生誕一三〇年橋本関雪実行委員会、2013 年)

図 2-7 橋本関雪《十六浦所見》1937 年

(橋本関雪『支那山水随縁 絵と文』文友堂書店、1940 年)

図 2-8 小杉放庵、満洲馬スケッチ

(小杉放庵『草画随筆 満鮮と支那』交蘭社、1934 年)

図 2-9 小杉放庵《胡馬》1931 年、紙本墨画、149.1x163.2cm、出光美術館

(田中正史編集『開館 10 周年記念 小杉放庵記念日光美術館』印象社、2007 年)

図 2-10 福田平八郎スケッチ《南船北馬》

(『国画』2 巻 7 号、1942 年 7 月)

図 2-11 玉舎春輝《南船北馬 (蘇州、濟南)》1938 年

(李王職『李王家美術館陳列日本美術品図録』第 5 輯、大塚巧芸社、1939 年)

図 2-12 小室翠雲《八駿図》1929 年

(青木茂監修『近代日本アート・カタログ・コレクション』、日本南画院、第 3 巻、東京文化財研究所、2004 年)

図 2-13 小室翠雲《九方臯》1941 年

(文部省編纂『第四回文部省美術展覧会図録 第一部日本画』審美書院、1941 年)

図 2-14 高島北海の中国旅行路線図、1907 年

(高島北海『支那百景』画報社、1907 年)

- 図 2-15 高島北海《第五景 黄州下游 北岸》1907 年
(高島北海『支那百景』画報社、1907 年)
- 図 2-16 杭州停車場における画家三人、1910 年
(『美術之日本』2 卷 9 号、1910 年 9 月)
- 図 2-17 横山大観《楚水の巻》(部分) 1910 年、紙本墨画 卷子、57.1x1429.5cm、山種美術館
(三重県立美術館編集『横山大観展』(財) 三重県立美術館協力会、「横山大観展」実行委員会、2001)
- 図 2-18 横山大観《燕山の巻》(部分) 1910 年、紙本墨画 卷子、56.8x1723.5cm、山種美術館
(三重県立美術館編集『横山大観展』(財) 三重県立美術館協力会、「横山大観展」実行委員会、2001)
- 図 2-19 宅野田夫「桃源行 (一)」1921 年
(『台湾日日新報』1921 年 2 月 8 日 4 面)
- 図 2-20 小室翠雲《海寧觀潮》1922 年、紙本墨画淡彩、120.0x240.0cm、山種美術館
(中田宏明 [ほか] 編集『小室翠雲 (1874-1945) 展—館林に生まれ近代南画の大家に—』群馬県立館林美術館、2010 年)
- 図 2-21 小室翠雲《長江万里図》1926 年、紙本墨画、39.4x60.3cm、個人蔵
(中田宏明 [ほか] 編集『小室翠雲 (1874-1945) 展—館林に生まれ近代南画の大家に—』群馬県立館林美術館、2010 年)
- 図 2-22 橋本関雪《船》(左)、《水郷残日》(右)、1924 年
(橋本関雪『南画への道程』中央美術社、1924 年)
- 図 2-23 寺崎広業《長城の夕》1910 年
(日展史編纂委員会編集『日展史 2 文展編二』日展、1980 年)
- 図 2-24 前田青邨《燕山之巻》(部分) 1919 年、絹本着色 卷子、45.4x1181.1cm、東京国立博物館
(日本美術院百年史編纂室編『日本美術院百年史』4 卷、日本美術院、1994 年)
- 図 2-25 荒木十畝《万里長城八達嶺にて》1924 年
(『旅：絵と随筆』塔影社、1932 年)
- 図 2-26 大同石窟 (第二窟三階) の二人、1920 年
(木下杢太郎、木村莊八『大同石仏寺』日本美術院、1922 年)
- 図 2-27 前田青邨《大同石仏寺写生》1938 年
(『国画』3 卷 11 号、1943 年 11 月)
- 図 2-28 木下杢太郎、武英殿見学の覚え書、1920 年
(太田正雄『木下杢太郎日記』2 卷、岩波書店、1980 年)

第三章

- 図3-1 鄭敬《金剛山図》18世紀、絹本水墨淡彩、28.1.x33.7cm、ソウル大学校博物館
(『夢遊金剛 그림으로 보는 금강산 300년』一民美術館、1999年)
- 図3-2 平福百穂《彩霞峰(朝鮮)》1917年
(川上邦基編『百穂画集』光琳社、1918年)
- 図3-3 高島北海《金剛山四題》(部分) 1917年
(文部省編纂『文部省第十一回美術展覧会図録 日本画之部』審美書院、1917年)
- 図3-4 山内多門《仙巖返照(外金剛万物相)》(金剛五題の一) 1920年、絹本墨画濃彩
(安永幸一監修《山内多門：山内多門生誕130年展》都城市立美術館、2008)
- 図3-5 丸山晚霞《金剛山万物相》1917年、水彩
(小山周次編集『水彩画家丸山晚霞』日本水彩画会、1942年。復刻版、一草社、2007年)
- 図3-6 丸山晚霞、鳥瞰図《金剛山》の全面と一部、1923年
(全面：『夢遊金剛 그림으로 보는 금강산 300년』一民美術館、1999年
一部：国立国会図書館東京本館地図室複写資料)
- 図3-7 小杉放庵《金剛山萬瀑洞》1932年、油彩
(国立公園洋画選絵葉書、1941年)
- 図3-8 川島理一郎《金剛山の秋》1932年、油彩
(国立公園洋画選絵葉書、1941年)
- 図3-9 川島理一郎《海金剛》1929年、油彩、足利市立美術館
(執筆撮影)
- 図3-10 羅蕙錫《金剛山万相亭》1932年、油彩
(朝鮮総督府美術展覧会『第十一回朝鮮美術展覧会図録』朝鮮写真通信社、1932年)
- 図3-11 石川欽一郎《南投の新高山》1932年、水彩
(石川欽一郎『山紫水明集』秋田洋画材料店、1932年)
- 図3-12 台湾日日新報社三階で開催された丸山晚霞の個展、1934年5月
(『台湾日日新報』1934年5月12日2面)
- 図3-13 丸山晚霞《児玉山より見たる新高山》1934年、水彩
(『新高阿里山』5号、1935年8月)
- 図3-14 足立源一郎《春の新高南山》1937年、油彩
(青木茂監修『近代日本アート・カタログ・コレクション』、春陽会画集・図録編、第2巻、東京文化財研究所、2002年)
- 図3-15 金森南耕《富士山》1916年
(『台湾日日新報』1916年5月20日7面)
- 図3-16 金森南耕《新高山全景》1913年

(『台湾日日新報』1913年3月29日7面)

図3-17 和田三造《阿里山の暮色》1932年

(国立公園洋画選絵葉書、1941年)

図3-18 小澤秋成《外太魯閣峽》1932年

(国立公園洋画選絵葉書、1941年)

図3-19 藤島武二《旭光(新高山)》1935年頃、油彩カンヴァス、36.2x44.1cm、ブリヂストン美術館

(竹中郁、酒井忠康執筆『藤島武二』中央公論社、1979年)

図3-20 藤島武二《五剣山の日の出》1932年、油彩カンヴァス、51.5x71.0cm、石橋美術館

(竹中郁、酒井忠康執筆『藤島武二』中央公論社、1979年)

図3-21 丸山晚霞《八ヶ岳》1909年頃、水彩、67.0x101.0cm、長野県信濃美術館

(林誠編集『丸山晚霞と日本の水彩画の流れ』長野県信濃美術館、1998年)

図3-22 水田竹圃《泰山》1921年

(青木茂監修『近代日本アート・カタログ・コレクション』、日本南画院、第1巻、東京文化財研究所、2004年)

図3-23 橋本関雪《廬山天池石壁》1938年、紙本墨画

(橋本関雪『支那山水随縁 絵と文』文友堂書店、1940年)

図3-24 福田眉仙《廬山》1939年

(『塔影』15巻3号、1939年3月)

図3-25 川端龍子、大陸策連作《朝陽來》1937年

(『青龍社第九回展覧会目録』青龍社、1937年)

図3-26 川端龍子、大陸策連作《大同石窟》1938年

(『青龍社第十回展覧会目録』青龍社、1938年)

図3-27 川端龍子、「大陸策」連作の三《香爐峰》1939年、紙本著色、242.0 x 726.0cm、大田区立龍子記念館(『生誕120年 川端龍子展』毎日新聞社、2005年)

第四章

図4-1 パリ在住美術家の集合写真、1913年2月11日

(高階秀爾編集『画家が描いたヨーロッパ—19世紀の憧れから21世紀の翔へ—』美術年鑑社、2004年)

図4-2 川島理一郎《台湾歌妓》(其の一)1933年、油彩

(川島理一郎『川島理一郎画集』アトリエ社、1933年)

図4-3 川島理一郎《台湾歌妓》(其の二)1933年、油彩

- (『美之国』9巻5号、1933年5月)
- 図4-4 川島理一郎《台湾歌妓》(其の三) 1933年、油彩
(『美之国』9巻5号、1933年5月)
- 図4-5 川島理一郎《金剛山正陽寺》1931年、油彩
(川島理一郎『川島理一郎画集』アトリエ社、1933年)
- 図4-6 川島理一郎「金剛山正陽寺」
(川島理一郎『旅人の眼』龍星閣、1936年)
- 図4-7 川島理一郎「朝鮮の子守」
(川島理一郎『緑の時代』龍星閣、1937年)
- 図4-8 川島理一郎《朝鮮歌妓》(其の一) 1929年、油彩
(川島理一郎『川島理一郎画集』アトリエ社、1933年)
- 図4-9 川島理一郎《朝鮮歌妓》(其の二) 1929年、油彩
(『美之国』6巻3号、1930年3月)
- 図4-10 アンリ・マチス《午後三時の練習》1924年
(川島理一郎編『マチス画集』アトリエ社、1933年)
- 図4-11 川島理一郎《蘇州の城内》1924年
(杉村浩哉 [ほか] 編集『川島理一郎展』栃木県立美術館、2002年)
- 図4-12 川島理一郎、承德旅行の挿絵、1934年
(『みづゑ』355号、1934年9月)
- 図4-13 川島理一郎《承德大観》1934年、99.5x116cm、足利市立美術館
(杉村浩哉 [ほか] 編集『川島理一郎展』栃木県立美術館、2002年)
- 図4-14 川島理一郎《万字廊》1939年、60x50cm、小杉放庵記念日光美術館
(『川島理一郎画集』日動出版部、1973年)
- 図4-15 川島理一郎《北京北海の白塔》1938頃、48.5x59.5cm、個人蔵
(杉村浩哉 [ほか] 編集『川島理一郎展』栃木県立美術館、2002年)
- 図4-16 川島理一郎「北海公園戦勝祝勝日」1938年
(『文芸春秋』16巻12号、1938年7月)
- 図4-17 川島理一郎《施米》1939年、73x91cm、栃木県立美術館蔵
(杉村浩哉 [ほか] 編集『川島理一郎展』栃木県立美術館、2002年)
- 図4-18 蛋民船内の川島理一郎、1939年
(川島理一郎『北支と南支の貌』龍星閣、1940年)
- 図4-19 川島理一郎「大同石仏」1938年
(川島理一郎『北支と南支の貌』龍星閣、1940年)
- 図4-20 徳寿宮美術館委員会依頼状(1938年)の複写、足利市立美術館
(執筆者撮影)
- 図4-21 小杉放庵「慶州の古美術」挿絵、1926年

(『アトリエ』3巻8号、1926年8月)

図4-22 京城日報社来青閣で開催された個展、1935年10月

(『京城日報』1935年10月7日2面)

図4-23 小杉放庵《杭州西湖畔小景》1917年、紙本墨画、23.6x35.8cm、小杉放庵記念日光美術館

(田中正史、鈴木日和編集『小杉放庵記念日光美術館 所蔵作品撰』印象社、2002年)

図4-24 小杉放庵《江南河北帖》その六、1918年

(小杉放庵『支那画観』アルス、1918年)

図4-25 解衣社展会場に立てる銭瘦鉄、1926年7月

(『アトリエ』3巻8号、1926年8月)

図4-26 『解衣磅礴集』1926年、国立国会図書館

(国立国会図書館デジタル化資料)

図4-27 小杉放庵《江村秋意》1926年、絹本淡彩、125.0x35.9cm、出光美術館

(出光美術館編集『近代日本画ロマン 小杉放庵と大観—響きあう技とところ』便利堂、2009年)

図4-28 伝李公麟筆《五馬図巻》その五、所在不明

(陳熹年主編『中国美術全集』絵画編三、両宋絵画上、文物出版社、1988年)

図4-29 橋本関雪《看馬》1926年

(『解衣磅礴集』、国立国会図書館デジタル化資料)

図4-30 銭瘦鉄より放庵宛書簡、1957年、小杉放庵記念日光美術館

(執筆者撮影)

図4-31 高芙蓉題字「解衣盤礴」、池大雅《東山清音帖》(瀟湘八景扇面帖)、紙本墨画、20.1x52.4cm、個人蔵

(小林忠監修『池大雅：中国へのあこがれ：文人画入門』求龍堂、2011年)

図4-32 徽宗帝《桃鳩図》12世紀、絹本着色、28.6x26.0cm、個人蔵

(東京国立博物館監修『宋元の絵画』便利堂、1962年)

図4-33 小杉放庵《桃花鳴鳩》1922年

(小杉放庵『画人行旅』アルス、1923年)

図4-34 小杉放庵《王右丞 玉龍峽八図》、紙・コンテ、9.1x12.7cm、小杉放庵記念日光美術館

(執筆者撮影)

図4-35 伝文徵明筆《枯木高閑》

(小杉放庵『画人行旅』アルス、1923年)

図4-36 小杉放庵《古木高閑》1928年

(『小杉放庵画集』アトリエ社、1932年)

主要参考文献

凡例

- ・本研究の主要参考文献を、「単行本・全集」、「報告書」、「展覧会カタログ」、「逐次刊行物—新聞」、「逐次刊行物—雑誌」の項目順に記した。
- ・「単行本・全集」について、著者／編集者、書名、発行者、発行年の順に記した。
- ・「報告書」について、書名、研究課題（科研等）、発行者、発行年の順に記した。
- ・「展覧会カタログ」について、編集者、書名、発行者、発行年の順に記した。
- ・「逐次刊行物—新聞」について、筆者、記事タイトル、新聞名、年月日、面の順に記した。
- ・「逐次刊行物—雑誌」について、筆者、記事タイトル、雑誌名、巻号、発行年月の順に記した。

単行本・全集

序章

- ・顔娟英『台湾近代美術大事年表』雄獅図書、1998 年。
- ・顔娟英訳著『風景心境—台湾近代美術文献導読』上、下冊、雄獅図書、2001 年
- ・Edward Said, *Orientalism*, NY: Pantheon Books, 1978. 今沢紀子訳『オリエンタリズム』平凡社、1986 年。
- ・東京国立文化財研究所編『語る現在、語られる過去 日本美術史学 100 年』平凡社、1999 年。
- ・Yuko Kikuchi, *Japanese Modernisation and Mingei Theory: Cultural Nationalism and Oriental Orientalism*, NY: RoutledgeCurzon, 2004.
- ・金恵信『韓国近代美術研究 植民地期「朝鮮美術展覧会」にみる異文化支配と文化表象』ブリュッケ、2005 年。
- ・稲賀繁美『絵画の東方』名古屋大学出版会、1999 年。
- ・五十殿利治編著『「帝国」と美術—一九三〇年代日本の対外美術戦略』国書刊行会、2010 年。
- ・稲賀繁美編著『東洋意識 夢想と現実のあいだ—一八九七—一九五三—』ミネルヴァ書房、2012 年。
- ・吉田千鶴子『近代東アジア美術留学生の研究—東京美術学校留学生史料—』ゆまに書房、2009 年。
- ・John Clark, *Modern Asia Art*, Honolulu: University of Hawai'i Press, 1998
- ・高階秀爾編修『画家が描いたヨーロッパ—19 世紀の憧れから 21 世紀の翔へ—』美術年鑑社、2004 年。
- ・末永航『イタリア、旅する心 大正教養世代がみた都市と美術』青弓社、2005 年。
- ・小佐野重利編著『旅を糧とする芸術家』三元社、2006 年。
- ・北見俊夫『旅と交通の民俗』岩崎美術社、1970 年。
- ・神埼宣武『江戸の旅文化』岩波書店、2004 年。
- ・有山輝雄『海外観光旅行の誕生』吉川弘文館、2002 年。
- ・Kenneth J. Ruoff, *Imperial Japan at its Zenith: The Wartime Celebration of the Empire's 2600th Anniversary*, NY: Cornell University Press, 2010. 木村剛久訳『紀元二千六百年 消費と観光のナショナリズム』朝日新聞出版、2010 年。
- ・曾山毅『植民地台湾と近代ツリースム』青弓社、2003 年。
- ・高成鳳『植民地鉄道と民衆生活 朝鮮・台湾・中国東北』法政大学出版局、1999 年。
- ・竹内実『日本人にとっての中国像』春秋社、1966 年。
- ・Stefan Tanaka, *Japan's Orient: Rendering Pasts into History*, Berkeley and Los Angeles: University

of California Press, 1993.

- ・西原大輔『谷崎潤一郎とオリエンタリズム 大正日本の中国幻想』中央公論新社、2003 年。
- ・佐藤道信『美術のアイデンティティー—誰のために、何のために』吉川弘文館、2007 年。

第一章

- ・福岡県立美術館編『富田溪仙資料目録：平成六年度歴史資料調査』福岡県立美術館、1996 年。
- ・林錫慶編『東寧墨蹟』東寧墨跡編纂会、1933 年。
- ・富田溪仙著、下店静市編『溪仙八十一話』改造社、1925 年。
- ・新城常三『庶民と旅の歴史』日本放送出版協会、1971 年。
- ・樋口清之『旅と日本人』講談社、1980 年。
- ・石井柏亭『絵の旅 朝鮮支那の巻』日本評論社出版部、1921 年。
- ・木下直之『写真画論 写真と絵画の結婚』岩波書店、1996 年。
- ・『共進会記念台湾写真帖』台湾日日新報社、1916 年。
- ・東京文化財研究所企画情報部編『黒田清輝著述集』中央公論美術出版、2007 年。
- ・京都市美術館編『竹内栖鳳の素描：資料研究』京都市美術館、1981 年。
- ・田中日佐夫『竹内栖鳳』岩波書店、1988 年。
- ・平野重光編著『栖鳳芸談 「日出新聞」切抜帳』京都新聞社、1994 年。
- ・東京芸術大学百年史刊行委員会編『東京芸術大学百年史 東京美術学校篇 第3巻』ぎょうせい、1987 年。
- ・藤井恵介〔ほか〕編『関野貞アジア踏査』東京大学総合研究博物館、2005 年。
- ・齋田元次郎編『旅：絵と随筆』塔影社、1932 年。
- ・天籟会同人編『広業余芳』天籟会同人事務局、1925 年。

第二章

- ・Aida Yuen Wong, *Parting the mists: discovering Japan and the rise of national style painting in modern China*, Honolulu: University of Hawai'i Press, 2006.
- ・橋本関雪『関雪随筆』中央美術社、1925 年。
- ・西原大輔『橋本関雪一師とするものは支那の自然一』ミネルヴァ書房、2007 年。
- ・橋本関雪『支那山水随縁 絵と文』文友堂書店、1940 年。
- ・小杉放庵『画人行旅』アルス、1923 年。
- ・於保博編『翠雲随筆』丹青書房、1943 年。
- ・青木茂『自然をうつす 東の山水画・西の風景画・水彩画』岩波書店、1996 年 9 月。
- ・高島北海『支那百景』画報社、1907 年。
- ・長尾政憲編『大観の画論』鉦鼓洞、1993 年 5 月。
- ・斉藤隆三『横山大観』中央公論、1982 年 3 月。

- ・橋本関雪『南船集』作者発行、1915 年。
- ・木村莊八編著『春陽会随筆五人』第一書房、1940 年。
- ・青木富太郎『萬里の長城』近藤出版社、1972 年。
- ・木下杢太郎、木村莊八『大同石佛寺』日本美術院、1922 年。
- ・樋口隆康編『世界の博物館 21 故宮博物院』講談社、1978 年。
- ・何煜〔ほか〕編纂『内務部古物陳列所書画目録』北京京華印書局、1925 年、復刻版は上海辞書、2012 年。
- ・太田正雄『支那南北記』改造社、1926 年、『滿蒙地理風俗誌叢書』24 卷、景仁文化社、1995 年に収録。

第三章

- ・山路勝彦『近代日本の植民地博覧会』風響社、2008 年。
- ・『水彩画家丸山晚霞《復刻版》』一草社、2007 年。
- ・松本武正、加藤俊吉『金剛山探勝案内』亀屋商店、1926 年。
- ・前田寛『金剛山』朝鮮鉄道協会、1931 年。
- ・成瀬不二雄『富士山の絵画史』中央公論美術出版、2005 年。
- ・鈴木敬『中国絵画史 上』吉川弘文館、1981 年。
- ・川島理一郎『緑の時代』龍星閣、1937 年。
- ・林麗雲『山谷蹻音—台湾山岳美術図像与呂基正』雄獅図書、2004 年。
- ・顔娟英『油彩・山脈・呂基正』雄獅図書、2009 年。
- ・林玫君『從探検到休閒—日治時期台湾登山活動的歷史図像』国立編訳館、2006 年。
- ・程佳惠『台湾史上第一大博覧会：1935 年魅力台湾 Show』遠流、2004 年。
- ・石川欽一郎『山紫水明集』秋田洋画材料店、1932 年。
- ・『日本山岳会 山岳 総目録 1906—1969』日本山書の会、1970 年。
- ・『青龍社第九回展覧会目録』青龍社、1937 年、『青龍社第十一回展覧会目録』青龍社、1939 年。

第四章

- ・川島理一郎編『マチス画集』アトリエ社、1933 年。
- ・川島理一郎『川島理一郎画集』アトリエ社、1933 年。
- ・川島理一郎『旅人の眼』龍星閣、1936 年。
- ・川島理一郎『北支と南支の貌』龍星閣、1940 年。
- ・小杉放菴日記、小杉放菴記念日光美術館蔵。
- ・小杉放庵『草画随筆 満鮮と支那』交蘭社、1934 年。
- ・小杉放庵『支那画観』アルス、1918 年。
- ・『芥川龍之介全集』第 8 卷、第 11 卷、岩波書店、1996 年。

- ・谷上隆介編『未醒畫牘』飯田呉服店美術部、1917 年。
- ・小杉放庵『唐詩及唐詩人』書物展望社、1939 年。
- ・小杉放庵『山居』中央公論、1942 年。
- 『世變・形象・流風：中国近代絵画 1796－1949』学術研究会論文集、台北鴻禧文教基金会、2008 年。
- ・陳振濂『近代中日絵画交流史比較研究』安徽美術出版社、2000 年。
- ・青木正兒『支那文芸論叢』弘文堂書房、1927 年
- ・顏娟英編著『上海美術風雲—1872—1949 申報芸術資料条目索引』中央研究院歴史語言研究所、2006 年。
- ・小杉放庵『放庵画論』アトリエ社、1940 年。
- ・小杉放庵、公田連太郎編『全訳 芥子園画伝』アトリエ社、1935 年。
- ・小杉放庵『放庵画談』中央公論美術出版、1980 年。
- ・瀬木慎一『岸田劉生—美と生の本体』東京四季出版、1998 年。

報告書

序章

- ・『共同研究 韓国と日本—比較文化史的考察』駿河台大学共同研究報告書、駿河台大学、2001 年。
- ・『表象／帝国／ジェンダー—聖戦から冷戦へ—』千葉大学人文社会科学研究プロジェクト報告書、千葉大学人文社会科学研究科、第 175 集、2008 年。
- ・『日本における美術史学の成立と展開』文部省科学研究費基盤研究(A)(2)報告書、東京国立文化財研究所、2000 年。

第四章

- ・『関西中国書画コレクションの過去と未来』国際シンポジウム報告書、関西中国書画コレクション研究会、2012 年。

展覧会カタログ

序章

- ・アジア近代絵画の夜明け展実行委員会編『アジア近代絵画の夜明け展：天心・タゴール以後の日本とインド』毎日新聞社、1985 年。
- ・茨城県天心記念五浦美術館編『インドに魅せられた日本画家たち：天心とタゴールの出

会いから：開館1周年記念展』茨城県天心記念五浦美術館、1998年。

・静岡県立美術館編『東アジア／絵画の近代：油画の誕生とその展開』静岡県立美術館、1999年。

・豊田市美術館編『近代の東アジアイメージ—日本近代美術はどうアジアを描いてきたか』豊田市美術館、2009年。

・東京国立近代美術館編『越境する日本人—工芸家が夢みたアジア 1910s—1945』東京国立近代美術館、2012年。

・福岡アジア美術館〔ほか〕編『東京・ソウル・台北・長春 官展にみる近代美術』福岡アジア美術館、2014年。

・群馬県立近代美術館編『旅と画家 近現代日本画家の見たもの』群馬県立近代美術館、2003年。

・渋谷区立松涛美術館編『特別展 石井柏亭 絵の旅』渋谷区立松涛美術館、2000年。

第一章

・静岡県立美術館編『石川欽一郎展：明治水彩画の先達・台湾洋画の父』静岡県立美術館、1992年。

・目黒区美術館編『旅へのあこがれ—画家たちのグランド・ツアー』目黒区美術館、1997年。

第二章

・中田宏明〔ほか〕編集『小室翠雲（1874—1945）展—館林に生まれ近代南画の大家に—』群馬県立館林美術館、2010年。

・福岡市美術館〔ほか〕編集『富田溪仙：生誕一〇三年記念』茨城県近代美術館、2009年。

・安永幸一監修『山内多門生誕一三〇年展』都城市立美術館、2008年。

・静岡県立美術館〔ほか〕編『もうひとつの明治美術—明治美術会から太平洋画会へ』もうひとつの明治美術展実行委員会、2003年7月。

・練馬区立美術館〔ほか〕編『木村荘八展：大正モダンと回想的風俗 生誕100年』練馬区立美術館、1993年。

第三章

・渡辺俊夫監修『自然の美・生活の美 ジョン・ラスキンと近代日本展』自然の美・生活の美展実行委員会、1997年。

・東京芸術大学大学美術館編集『発見された幻の名画—横山大観「海山十題」展』NHK、2004年。

・長野県信濃美術館編集『アルプスを愛した山岳風景画家 足立源一郎展』長野県信濃美術館、2001年。

第四章

- ・五十殿利治監修『一九二〇年代巴里より 川島理一郎、ゴンチャローヴァ、ラリオーフ』資生堂企業文化部、1995 年。
- ・長谷川得七編『画業六十年記念 川島理一郎展』東急日動画廊、1970 年。
- ・『川島理一郎画集』日動出版部、1973 年。
- ・『一色彩の旅人—川島理一郎展』栃木県立美術館、1976 年。
- ・杉村浩哉〔ほか〕編集『川島理一郎展』栃木県立美術館、2002 年。
- ・北浦大介編輯『中華民国教育部美術展覧会 日本出品画冊』大塚巧芸社、1929 年 3 月。
- ・『李王家徳寿宮陳列日本美術品図録』大塚巧芸社、第 1 輯（1933 年）から第 9 輯（1943 年）。
- ・『日本近代西洋画』韓国国立中央博物館、2008 年。
- ・『小杉放菴図録』栃木県立美術館、1978 年。
- ・国立新美術館〔ほか〕編集『没後 50 年 横山大観—新たなる伝説へ』朝日新聞社、2008 年。
- ・『岸田劉生展』東京新聞、1970 年。

逐次刊行物—新聞

第一章

- ・「來台画伯多於鯽」『台湾日日新報』1915 年 1 月 8 日漢文版 3 面。
- ・「溪仙画伯抽籤会」『台湾日日新報』1909 年 5 月 15 日 5 面。
- ・「題那須豊慶南清画譜」『台湾日日新報』1913 年 1 月 21 日漢文版 6 面。
- ・檜原益太「安平の竹筏」『台湾日日新報』1920 年 4 月 16 日 4 面。
- ・石川寅治「船と水を描き続ける八十五翁」『東京夕刊』1960 年 2 月 16 日。
- ・紫瀾会の一員「写生行」『台湾日日新報』1910 年 1 月 30 日 5 面。
- ・石川欽一郎「汕頭遊記」『台湾日日新報』1927 年 2 月 13 日 1 面。
- ・石川欽一郎「福州小観」『台湾日日新報』1926 年 2 月 7 日 1 面。
- ・石川欽一郎「北京の追懷」『台湾日日新報』1926 年 4 月 13 日 1 面、同 14 日 1 面。
- ・石川欽一郎「新竹から竹東」『台湾日日新報』1926 年 12 月 9 日 1 面。
- ・小早川秋聲「帝展へ出品した制作は台湾からのお土産 モデルは阿桂と雪玉の両校書」『台湾日日新報』1925 年 11 月 4 日夕刊 3 面。

第二章

- ・「美人舟遊を連想して筆を下した 橋本関雪氏談」『東京日日新聞』1914年10月24日。
- ・小室翠雲「八駿の図」『朝日新聞』1929年9月7日朝刊3面。
- ・宅野田夫「桃源行（一）」『台湾日日新報』1921年2月8日4面。
- ・鈴木豹軒「伝心殿観画記」『大阪朝日新聞』1916年7月17日。

第三章

- ・平福百穂「金剛山写生」『京城日報』1916年6月10日1面、6月11日1面、6月12日1面、6月13日1面、6月14日1面、6月15日1面、6月16日1面、6月17日1面、6月19日1面、6月20日1面、6月21日1面、6月22日1面、6月23日1面、6月24日1面、6月25日1面、6月26日1面、6月28日1面、6月29日1面、7月2日1面。
- ・丸山晚霞「夏の金剛山」『京城日報』1917年7月3日1面、7月4日1面、7月5日1面、7月6日1面、7月7日1面、7月8日1面、7月9日1面、7月10日1面、7月11日1面、7月14日1面、7月15日1面、7月16日1面、7月17日1面、7月19日1面。河合新蔵「夏の金剛山」同紙1917年7月20日1面、7月22日1面。「水彩画展覧会を観る」同紙1917年7月18日2面。
- ・「高千穂丸より」『台湾日日新報』1934年3月3日2面、「丸山画伯の個人展覧会」同3月10日7面、「阿里山登山の「感想」」同4月12日3面、「丸山晚霞画伯の新作展」同4月28日7面、「中央山脈を越え 丸山画伯帰北」『台湾日日新報』同5月10日7面、「丸山晚霞氏の講演」同5月11日7面、「亜熱帯気分描写の妙 丸山画伯の個展を開く」同5月12日2面。
- ・「足立源一郎氏の山岳作品展」『台湾日日新報』1936年5月8日6面。
- ・「富士山 金森南耕氏筆」『台湾日日新報』1916年5月20日7面。
- ・「審査がすめば阿里山へ 藤島画伯談る」『台湾日日新報』1934年10月17日7面、「藤島画伯あす阿里山へ」同10月23日7面。
- ・志賀重昂談「金剛山の真の価値」『京城日報』1917年8月19日3面。

第四章

- ・「川島画伯来台」『台湾日日新報』1927年11月27日夕刊2面、「川島氏の個人展」同12月1日5面、「川島氏の個人展」同12月4日夕刊2面、「人事 川島理一郎氏」同12月6日夕刊1面。
- ・欽一廬「川島理一郎と語る」『台湾日日新報』1927年12月2日夕刊3面。
- ・「川島理一郎氏洋画展」『台湾日日新報』1933年3月18日夕刊2面。
- ・川島理一郎「緑の画家」『大阪朝日新聞』1935年5月11日7面。
- ・大隅生「川島理一郎 君の熱河展」『東京日日新聞』1934年11月27日朝刊15面。
- ・「川島理一郎氏 熱河風物展」『東京朝日新聞』1934年11月28日朝刊9面。

- ・「未醒氏の帰朝」『読売新聞』1913年12月21日朝刊3面。
- ・小杉放庵「南山半日」『東京朝日新聞』1929年6月4日朝刊7面。
- ・柳原一興「放菴魅了した石窟庵」『下野新聞』2009年7月24日18面。
- ・石川幸三郎「鮮土の秋を飾るもの 放庵個展」『京城日報』1935年10月9日3面。
- ・三宅克己「南京より漢口（上）」『読売新聞』1917年5月10日朝刊7面。
- ・小杉放庵「余が愛読の紀行」『読売新聞』1920年7月28日朝刊7面。
- ・小杉放庵「洋画に比較して一日本画の方が活潑」『読売新聞』1923年12月15日朝刊7面。

逐次刊行物—雑誌

序章

- ・鶴田武良「中国近代美術大事年表（1729－1964年）」『和泉市久保惣記念美術館・久保惣記念文化財団東洋美術研究所紀要』7－9巻、1997年。
- ・千葉慶「現在、日本近代美術がどうアジアを描いてきたかを問うということ—中央官展における〈朝鮮〉表象を事例として」『豊田市美術館紀要』3号、2010年。
- ・児島薫「画家たちの西洋体験とアジアのまなざし」『豊田市美術館紀要』3号、2010年。
- ・江川佳秀「旧関東州における展覧会制度」『豊田市美術館紀要』3号、2010年。
- ・西原大輔「近代日本絵画のアジア表象」『日本研究』26号、2002年12月。
- ・朴美貞「朝鮮人男性のイメージと日本のまなざし—官展の入選作をめぐって—」『文化学年報』52号、2003年3月。
- ・朴美貞「植民地朝鮮はどのように表象されたのか—官展に入選された日本人画家の作品をめぐって—」『美学』54巻1号、2003年6月。
- ・ジョン・クラーク「日本絵画にみられる中国像—明治後期から敗戦まで」『日本研究』15号、1996年12月。
- ・金正善「藤島武二の朝鮮表象—「装飾画」の観点から」『美術史』159冊、2005年。
- ・金正善「藤島武二における朝鮮表象—《花籠》をめぐって」『美術フォーラム21』21号、特集：アジア美術的近代、2010年。
- ・上田文「土田麥僊「平牀」と「妓生の家」について—近代日本美術における朝鮮の美をめぐって—」『美学』233号、2008年12月。
- ・中谷伸生「一九三〇年代の日本画と台湾の画家陳進—植民地支配のイデオロギーと美術—」『南島史学』70号、2007年11月。
- ・長尾政憲「大観の中国旅行をめぐって」『財団法人横山大観記念館館報』5号、1987年。
- ・佐藤志乃「近代画家の「支那」イメージ—蘇州を描いた作品を中心に—」『横山大観記念館館報』23号、2007年。
- ・井内佳津恵「美術家と朝鮮—『京城日報』の記事を通して（1）1922－1926」『紀要 Hokkaido

Art Museum Studies』2007、2007 年、同氏「美術家と朝鮮—『京城日報』の記事を通して (2) 1922—1926」『紀要 Hokkaido Art Museum Studies』2008、2008 年、同氏「美術家と朝鮮—『京城日報』の記事を通して (3) 1922—1931 来訪者補遺」『紀要 Hokkaido Art Museum Studies』2009、2009 年。

- ・『美術フォーラム 21』9 号、特集：旅・留学—なぜ、なにを学ぶのか、2004 年 1 月。
- ・『近代画説』19 号、特集：旅行・留学・放浪、2010 年。
- ・高階絵里加「洋画家のイタリア、日本画家のイタリア」『立命館言語文化研究』20 巻 2 号、2008 年 11 月。
- ・酒井哲朗「大正期における南画の再評価について—新南画をめぐって—」『宮城県美術館研究紀要』3 号、1988 年。
- ・千葉慶「日本美術思想の帝国主義化—一九一〇—二〇年代の南画再評価をめぐる一考察—」『美学』213 号、2003 年 6 月。
- ・児島薫「藤島武二研究拾遺—「天平時代」および「東洋」の表現について」『近代画説』20 号、2011 年。

第一章

- ・蔡龍保「日治時期台湾鐵路与観光事業的發展」『台北文献直字』142 号、2002 年 12 月。
- ・石川欽一郎「廈門と汕頭」『台湾時報』1927 年 2 月。
- ・木村莊八「雲崗の生活」『文芸春秋』15 巻 14 号、1937 年 11 月。
- ・木下直之「台湾戦争図再々考」『近代画説』20 号、2011 年。
- ・石川欽一郎「思出の記」『台湾時報』1929 年 4 月。
- ・「竹内栖鳳君演説」『京都美術協会雑誌』110 号、1901 年 8 月。
- ・高島北海談「清国探勝談 (下)」『美術新報』5 巻 23 号、1907 年 2 月 20 日 3 面。
- ・東国雄「写真部記事」『校友会月報』31 巻 6 号、1932 年 12 月。
- ・小場恒 (吉)「百済懷古二十首 (承前)」『校友会月報』20 巻 2 号、1921 年 6 月。
- ・小場恒吉「再び江西古墳壁画摸写に就いて」『校友会月報』29 巻 8 号、1931 年 3 月。
- ・伊藤英一「朝鮮満洲古美術研究旅行案内」『校友会月報』25 巻 2 号、1926 年 5 月。
- ・寺田春一「満鮮旅行報告 (一)」『校友会会報』3 号、1934 年 12 月、同「満鮮旅行報告 (二)」『校友会会報』4 号、1935 年 2 月。
- ・田辺孝次「朝鮮古美術行脚記」『校友会月報』28 巻 3 号、1929 年 7 月。
- ・香取秀真「朝鮮支那旅行談」『校友会月報』28 巻 3 号、1929 年 7 月。
- ・荒木十畝「台湾風物とところどころ」『塔影』11 巻 12 号、1935 年 12 月。
- ・伊原宇三郎「台湾旅日記」『美之國』13 巻 3 号、1937 年 3 月。
- ・田辺至「滞鮮日記」『美術新論』3 巻 7 号、1928 年 7 月。
- ・田辺至「朝鮮」『美術新論』6 巻 7 号、1931 年 7 月。
- ・「池上秀畝氏三名山展」『美之國』7 巻 8 号、1931 年 8 月。

- ・満谷国四郎「朝鮮」『美術新論』8巻8号、1933年8月。
- ・児玉希望「朝鮮を旅して」『美之国』12巻7号、1936年7月。
- ・速水御舟「慶州石窟庵を見るの記」『美之国』9巻7号、1933年7月。
- ・正木直彦「東洋考古学研究の急務」『しきしま』1巻4号、1911年。
- ・正木直彦「南支那旅行談」『校友会月報』23巻8号、1925年3月。
- ・正木直彦「支那旅行談」『校友会月報』26巻8号、1928年3月。
- ・鶴田武良「日華（中日）絵画聯合展覧会について—近百年来中国絵画史研究七一」『美術研究』383号、2004年8月。
- ・正木直彦「十三松堂先生閑話録（十七） 外交官補として海外に派遣せられんとする人々に」『校友会月報』30巻1号、1931年4月。

第二章

- ・朽尾武「南船北馬考一語の由来を求めて—」『新しい漢字漢文教育』31号、2000年。
- ・児玉花外「南船北馬」と「鯉」『中央美術』7巻11号、1921年11月。
- ・佐藤志乃「小杉未醒「北馬南船帖」と近代の画帖について」『横山大観記念館館報』21号、2005年。
- ・古川智次「溪仙の模索時代（五）—台清漫画紀行（画帖・明治四十三年刊）を中心に—」『福岡大学総合研究所報』130号、1990年12月。
- ・古川智次「溪仙の新機軸—「新機軸」（大正元年作）を巡って—」『福岡大学人文論叢』33巻3号、2001年12月。
- ・朽尾武「橋本関雪『南船集』小考—山田俊雄先生を思ふ—」『成城国文学』22号、2006年3月。
- ・福田平八郎「支那で見た花鳥」『美之国』4巻8号、1928年8月。
- ・結城素明「東洋美術に現はれたる馬」『中央美術』4巻1号、1918年1月。
- ・高島北海談「清国探勝談（上）」『美術新報』5巻22号、1907年2月5日3面
- ・高島北海談「東洋画に就て」『美術新報』2巻14号、1903年10月5日。
- ・溝口禎次郎「古來の「馬之図」就て」『美之国』6巻1号、1930年1月。
- ・「宅野田夫支那台湾写生展観会」『中央美術』7巻6号、1921年6月。
- ・傅申「董其昌書画船：水上行旅與鑑賞、創作關係研究」『国立台湾大学美術史研究集刊』15期、2003年9月。
- ・大村西崖「送小室翠雲遊支那」『校友会月報』20巻3期、1921年9月。
- ・茅原東学「支那の漫遊と南画の新研究（上）」『中央美術』4巻1号、1918年1月、同「支那の漫遊と南画の新研究（下）」『中央美術』4巻2号、1918年2月。
- ・鶴田武良「中華民國教育部第一次全国美術展覧会出品日本洋画について—近百年来中国絵画史研究 八一」『美術研究』387号、2005年10月。
- ・米内山庸夫「支那画と支那の自然（下）」『南画鑑賞』丁丑九月号、1937年9月。

- ・木村莊八「万里長城と明朝十三陵」『中央美術』7巻9号、1921年10月。
- ・五十殿利治「日中戦争期における雲岡石窟と日本人美術家（1）―柳瀬正夢と長谷川三郎を中心に」『芸術研究報』28号、2008年2月、同氏「日中戦争期における雲岡石窟と日本人美術家（2）―柳瀬正夢と長谷川三郎を中心に」『芸術研究報』29号、2009年2月、同氏「日中戦争期における雲岡石窟と日本人美術家（3）―柳瀬正夢と長谷川三郎を中心に」『芸術研究報』30号、2010年2月。
- ・木村莊八「大同石窟の美術」『みつゑ』192号、1921年2月。
- ・木下奎太郎「雲崗石仏寺の今昔」『改造』24巻9号、1942年9月。
- ・鈴木豹軒「伝心殿観画記」『審美』5巻8号、1916年。
- ・渡辺晨畝「美術の宝庫支那」『美術之日本』11巻4号、1919年4月。
- ・栗原誠「文華殿の古画」『東京美術学校校友会月報』18巻2号、1919年7月、同「文華殿読画續記（一）」『校友会月報』19巻3号、1920年6月、同「武英殿鑑賞」『校友会月報』20巻1号、1921年5月、同「文華殿読画續記（承前）」『校友会月報』23巻1号、1924年4号。
- ・栗原誠 1918年9月1日東京美術学校宛書簡、『東京美術学校校友会月報』17巻3号、1918年9月。
- ・栗原誠「南船北馬」『東京美術学校校友会月報』17巻7号、1919年3月。
- ・竹内逸「支那と支那画」『中央美術』11巻1号、1925年1月。
- ・岡倉覚三「支那南北ノ區別」『国華』54号、1894年3月。
- ・横山大観「余は支那旅行に依つて何を得たか」『美術之日本』2巻9号、1910年9月。
- ・山岡米華「支那旅行より得たる余の印象」『美術之日本』2巻9号、1910年9月。
- ・寺崎広業「清国視察談」『美術之日本』2巻9号、1910年9月。
- ・竹内逸「支那観光所感」『美術之日本』13巻2号、1921年2月。

第三章

- ・坂田沙代「金剛山楡岾寺縁起の伝承とその変容」『アジア遊学』115号、2008年10月。
- ・張辰城著、石附啓子訳、「愛情の誤謬―鄭敦に対する評価と叙述の問題」『美術研究』405号、2012年。
- ・砂本文彦「日本統治下朝鮮半島における国際観光地・リゾート地開発に関する研究」『訪韓学術研究者論文集』9巻、2007年4月―2008年2月。
- ・平福百穂「朝鮮紀行」『中央美術』2巻9号、1916年9月。
- ・「琅玕洞大会」『美術』1巻8号、1917年6月。
- ・山内多門「朝鮮金剛山紀行」『絵画清談』8巻9―10合同号、1920年10月。
- ・藤懸静也「帝展の日本画」『婦人画報』192号、1921年12月。
- ・藤懸静也「山内多門君の追憶」『美之国』8巻7号、1932年7月。
- ・「朝鮮金剛山水彩画展覧会」『美術旬報』147号、1917年12月。

- ・丸山晚霞「南画と金剛山」『中央美術』3巻12号、1917年12号。
- ・丸山晚霞「南画と水絵」『中央美術』2巻9号、1916年9月。
- ・丸山晚霞「金剛の山水（二）」『みづゑ』152号、1917年10月。
- ・石川欽一郎「台湾中央山脈探検（下）」『みづゑ』151号、1917年9月。
- ・岡田紅陽「台湾山岳に対する見方や撮影に就て」『台湾山岳彙報』10年4号、1938年7月。
- ・石川欽一郎「台湾の山岳美」『台湾山岳』1927年4月23日。
- ・石川欽一郎「薰風榻」『台湾時報』1932年5月。
- ・石川欽一郎「台湾の山水」『台湾時報』1932年7月。
- ・「台湾山岳講演会と座談会」『台湾山岳彙報』3年3号、1931年5月。
- ・丸山晚霞「私の目に映じた台湾の風景」『台湾時報』1931年8月。
- ・「丸山晚霞画伯講演会」『台湾山岳彙報』6年7号、1934年7月。
- ・「丸山晚霞画伯歓迎句会」『ゆうかり』14巻7号、1934年7月。
- ・足立源一郎「台湾の旅随感」『国立公園』8巻7号、1936年7月。
- ・足立源一郎「台湾北部の山岳景觀」『国立公園』8巻9号、1936年9月。
- ・足立源一郎「台湾登山行」『文芸春秋』14巻6号、1936年6月。
- ・「新高山を眺め 山岳画家 足立源一郎氏」『台湾山岳彙報』8年8号、1936年8月。
- ・平川知道「藤島先生にお伴して」『新高阿里山』3号、1935年1月。
- ・藤島武二「内蒙の日の出」『塔影』13巻9号、1937年9月。
- ・石川欽一郎「緑風抄」『台湾時報』1927年8月。
- ・丸山晚霞「私の見た阿里山」『台湾山林会報』69号、1932年1月。
- ・「山岳特輯」『生活美術』3巻8号、1943年8月。
- ・木村荘八「天龍山石窟を見る」『中央美術』7巻2号、1921年2月。
- ・小早川秋聲「雲門山と駝山」『中央美術』7巻12号、1921年12月。
- ・王濟遠「風景画談 普陀山」『中央美術』14巻3号。

第四章

- ・川島理一郎「どん底時代」『中央美術』11巻11号、1925年11月。
- ・川島理一郎「制作の態度」『美之國』9巻3号、1933年3月。
- ・川島理一郎「金曜会のこと」『アトリエ』12巻12号、1935年12月。
- ・川島理一郎「西伯利亞横断画記」『中央美術』14巻2号、1928年2月。
- ・川島理一郎「台南・安平風物記 台湾紀行の2」『中央美術』15巻3号、1929年3月。
- ・川島理一郎「台湾の印象から」『みづゑ』340号、1933年6月。
- ・「趣味同人会洋画展覧会出品目録」『趣味の台湾』1933年12月1日
- ・川島理一郎「金剛山正陽寺」『アトリエ』7巻3号、1930年3月。
- ・川島理一郎「平壤緑波楼」『みづゑ』302号、1930年4月。

- ・川島理一郎「朝鮮歌妓」『美之国』6巻3号、1930年3月。
- ・川島理一郎「朝鮮画記 II」『アトリエ』7巻6号、1930年6月。
- ・川島理一郎「日光に於ける私の制作生活」『中央美術』復興第6号、1934年。
- ・川島理一郎「夏の熱河」『文芸春秋』12巻9号、1934年9月。
- ・川島理一郎「熱河の町」『文芸春秋』13巻1号、1935年1月。
- ・川島理一郎「北支の言葉」『塔影』14巻5号、1938年5月。
- ・川島理一郎「北京雑記」『塔影』14巻8号、1938年8月。
- ・川島理一郎「北京見たり聞いたり」『文芸春秋』16巻12号（時局増刊10）、1938年7月。
- ・川島理一郎「北支と南支」『美之国』15巻1号、1939年1月。
- ・川島理一郎「広東従軍行」『革新』2巻4号、1939年4月。
- ・金仙奇「日露戦争と小杉未醒の芸術活動—反戦意識と芸術的形象化を中心に—」『日語日文学』26号、2005年5月。
- ・後藤康二「小杉未醒の日露戦争従軍画—『戦時画報』掲載の画を中心に—」『会津大学文化研究センター研究年報』13号、2007年。
- ・小林純子「小杉放庵と沖縄—沖縄旅行時の日記と作品を通して—」『沖縄県立芸術大学紀要』16号、2008年3月。
- ・小杉放庵「朝鮮の母」『美之国』2巻8号、1926年8月。
- ・小杉放庵「慶州の古美術」『アトリエ』3巻8号、1926年8月。
- ・「国立公園洋画展覧会の開催」『国立公園』4巻10号、1932年10月。
- ・「国立公園洋画展覧」『国立公園』4巻11号、1932年11月。
- ・小杉放庵「支那の青年画家」『アトリエ』4巻7号、1927年8月。
- ・土屋計左右「親日画人王一亭翁を憶ふ」『国画』2巻7号、1942年。
- ・佐藤志乃「横山大観の「漁樵問答」「竹雨」と片ばかしの技法について」『横山大観記念館館報』24号、2008年8月。
- ・小杉放庵「揚子江の詩蹟」『茶わん』10巻10号、1940年10月。
- ・鈴木日和「小杉放庵と漢籍について」『横山大観記念館館報』22号、2006年。
- ・小杉放庵「南京を思ひ出す」『文芸春秋』15巻14号、1937年11月。
- ・柿木原くみ「銭瘦鉄と谷崎潤一郎の周辺」『書学書道史研究』19号、2009年9月。
- ・柿木原くみ「銭瘦鉄と有島生馬の周辺」『相模国文』38号、2011年3月。
- ・柿木原くみ「銭瘦鉄と有島生馬の周辺・補訂—住友寛一と石井林響と—」『相模国文』39号2012年3月。
- ・橋本関雪「玉堂と石濤上人その他に就て」『中央美術』88号、1923年1月。
- ・小杉放庵「南画と吟味」『中央美術』3巻7号、1917年。
- ・吉田千鶴子「大村西崖と中国」『東京芸術大学美術学部紀要』29号、1994年3月。
- ・平福百穂「未醒の日本画を瞥見して」『中央公論』、1922年6月。
- ・小杉放庵「唐宋元明展」『アトリエ』6巻1号、1929年1月。

- ・小杉放庵「南画の話」『アトリエ』4巻1号、1927年1月。
- ・「心を撲られた南画」『南画鑑賞』4巻1号、1935年1月。
- ・小杉放庵「支那断片」『塔影』13巻11号、1937年11月。
- ・芥川龍之介「外貌と肚の底」『中央美術』7巻3号、1921年3月。
- ・横川毅一郎「小杉放庵—現代作家人物論続篇の三一」『塔影』14巻5号、1938年5月。
- ・小杉一雄、青木茂、丹尾安典「小杉放庵—その画境を語る—」『アート・トップ』112号、1989年8月。
- ・小杉放庵「過去の東洋」『アトリエ』1巻6号、1924年8月。
- ・小杉放庵「唐土雑観」『中央公論』1922年1月。
- ・板倉聖哲「大観所蔵の中国絵画」『横山大観記念館館報』25号、2009年。
- ・陰里鉄郎「洋画家の南画〈岸田劉生と萬鉄五郎の場合〉」『三彩』278号、1971年10月。
- ・古田亮「劉生、内なる東洋美」『別冊太陽 日本のころ 186 岸田劉生 独りゆく画家』平凡社、2011年。
- ・小杉放庵「淡彩派」『アトリエ』4巻5号、1927年5月。
- ・小杉放庵「展覧会芸術」『アトリエ』3巻11号、1926年11月。
- ・小杉放庵「南画展」『三彩』50号、1951年1月。
- ・川島理一郎「問題にならぬ問題」『アトリエ』12巻4号、1935年4月。
- ・川島理一郎「西洋画と日本画」『塔影』11巻7号、1935年7月。
- ・坂井犀水「小杉未醒氏」『美術新報』11巻5号、1912年3月。
- ・沼波瓊音「殺生をやめたら」『中央美術』7巻3号、1921年3月。

謝辞

本研究に関して終始ご指導ご鞭達を頂きました本研究科五十殿利治教授に心より甚大なる謝意を表します。また、本論文をご精読頂き有益なご助言を頂きました本研究科守屋正彦教授、菅野智明准教授、田島直樹准教授、及び台湾中央研究院顔娟英教授に深く感謝致します。

調査にあたっては、多くの方々に御世話になりました。ここに深く感謝の意を表します。

研究室での博士課程を共に過ごし、明るく支えてくれた皆さんにお礼申し上げます。

最後に、博士課程に進学する機会を与えてくださり、これまで私を温かく見守り続けてくれた両親に深く深く感謝致します。

蔡 家丘